

Siegfried Kracauer

De Caligari a Hitler

Una historia psicológica del cine alemán

Siegfied Kracauer, *De Caligari a Hitler*: este nombre y este título han sido durante mucho tiempo punto de referencia obligado para todos aquellos que se dedican a estudiar el cine como un arte del siglo XX. En su libro, Kracauer aborda el período más rico y espectacular del cine alemán y, por extensión, uno de los más importantes del cine mundial: el que va de 1919, año de la aparición de *El gabinete del Dr. Caligari*, a 1933, año de la subida al poder de Adolf Hitler. Es el período del expresionismo, de la formación de un lenguaje, de la consolidación de un arte que Kracauer analiza desde un punto de vista nuevo: el que le ofrecen los útiles teóricos del marxismo y el psicoanálisis.

Historiador, teórico y filósofo, Kracauer fue crítico de cine durante los años 1919-1933, lo que le permitió vivir directamente el desarrollo del arte cinematográfico en relación a la evolución de una cultura y una sociedad específicas, las de la Alemania de la República de Weimar. Sus trabajos sobre la propaganda nazi en el cine alemán, realizados en Estados Unidos, donde encontró refugio al consolidarse el poder hitleriano, le condujeron a buscar los antecedentes fílmicos del nazismo en los filmes realizados durante los años veinte. De ahí surgió el impresionante trabajo que ahora se presenta en España.

From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film fue publicado por primera vez en Princeton University en 1947. Desde entonces se ha traducido a todos los idiomas y se ha convertido en un *clásico* que mantiene su vigencia de análisis y de perspectiva más allá del puro interés cinematográfico. *De Caligari a Hitler* es un libro clave para entender la cultura y la sociedad alemana del primer tercio del siglo XX.

Siegfried Kracauer

De Caligari a Hitler

Historia psicológica del cine alemán

ePub r1.0
Titivillus 22.08.2020

Título original: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*
Siegfried Kracauer, 1947
Traducción: Héctor Grossi
Revisión de Rafael Grasa
Indice de Filmes realizado por Nuria Vidal
Retoque de cubierta: RLull

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

ÍNDICE

PREFACIO

Este libro no se ocupa meramente del cine alemán en cuanto tal, sino que intenta darnos, en un sentido específico, un conocimiento mayor de la Alemania prehitleriana.

Mi tesis consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era poshitleriana.

Tengo razones para creer que la utilización del cine en la presente obra como medio de investigación puede extenderse con provecho al estudio de la conducta de masas, tanto en Estados Unidos como en otros países. Creo también que los estudios de este tipo pueden contribuir a planear películas —para no mencionar otros medios de comunicación— que pondrán en práctica de manera efectiva los objetivos culturales de las Naciones Unidas.

Quedo muy reconocido a Miss Iris Barry, conservadora de la Biblioteca Cinematográfica del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a quien se debe, literalmente, la existencia de mi libro; no sólo sugirió esta investigación, sino que ayudó generosamente, y en diversas formas, a su realización. Estoy agradecido a la Fundación Rockefeller, que me habilitó para lanzarme a la empresa, y a Mr. John Marshall, de ese organismo, por su permanente interés en su desarrollo. Deseo expresar mi profunda gratitud a la Fundación en Memoria de John Simon Guggenheim, que por dos veces me honró con una beca, y a Mr. Henry Allen Moe, secretario general de dicha Fundación, quien jamás dejó de propiciar mis esfuerzos. Por la ayuda y consejo permanentes en la organización del material y en cuestiones de estilo, recuerdo expresamente a Miss Barbara Deming, ex investigadora del Cuerpo Cinematográfico de la Biblioteca del Congreso; y a Miss Margaret Miller, Miss Ruth Olson y Mr. Arthur Rosenheimer Jr., del Museo de Arte Moderno. También expreso mi agradecimiento al bibliotecario del Museo de Arte Moderno, Mr. Bernard Karpel, así como al personal de la biblioteca; todos ellos me proporcionaron su ayuda, paciente y experta, siempre que me fue necesaria, e hicieron cómoda mi presencia en esa biblioteca de tan valiosísimo acervo para la investigación cinematográfica. Finalmente, deseo

dar las gracias a mi esposa, si bien cuanto pueda decir para ex-presar mi reconocimiento será insuficiente. Como siempre, me ha ayudado en la Preparación de este libro y, como siempre, me he beneficiado mucho con su aptitud para percibir lo esencial y penetrar hasta su médula.

Siegfried Kracauer

Mayo de 1946
Nueva York

INTRODUCCIÓN

I

Cuando, a partir de 1920 las películas alemanas lograron romper el boicot declarado por los aliados contra su ex-enemigo, asombraron a los públicos de París, Londres y Nueva York, que vieron en ellas realizaciones tan desconcertantes como fascinadoras.[1] *Das Kabinett der Dr. Caligari*[*], arquetipo de todos los filmes producidos en la posguerra, desató discusiones apasionadas. Mientras que un crítico se refería a él como «el primer intento significativo para la expresión de una mentalidad creadora por la vía cinematográfica»[2] otro decía: «Tiene el olor de la carne podrida. Deja un gusto de cenizas en la boca».[3] Al exponer el alma alemana, el cine de posguerra pareció insistir en acentuar su carácter enigmático. Macabro, siniestro, mórbido eran los adjetivos favoritos usados para calificarlo.

Con el transcurrir del tiempo, el cine alemán renovó sus temas y modos de presentación. Pero, a pesar de los cambios, conservó ciertos rasgos típicos de su sensacional comienzo, aun después de 1924, año que se considera el comienzo de un largo período de declive. Entre los observadores europeos y norteamericanos se ha llegado a una completa unanimidad en cuanto a la apreciación de esos rasgos. Lo que todos admiran es el talento con el que —desde la época de *Caligari*— los directores del cine alemán armonizaron toda la técnica visual: su manifiesta sensibilidad para los decorados impresionantes, su virtuosismo para desarrollar la acción por medio de una iluminación apropiada. Los especialistas también reconocieron la importancia que en el cine alemán tenía la cámara, que los alemanes fueron los primeros en explotar con total movilidad. Además, no hay experto que no admitiese la impecable organización lograda en tales filmes: una disciplina colectiva que da razón tanto de la unidad narrativa como de la perfecta integración de las luces, decorados y actores.[4] A causa de esos valores tan singulares, la pantalla alemana ejerció influencia mundial, especialmente después de la total evolución de sus recursos de cámara y de estudio utilizados en *Der letzte Mann* (1924) y *Varieté* (1925). «Fue el trabajo de cámara alemán (en el pleno sentido de la expresión) lo que impresionó más profundamente a Hollywood».[5] 5 Como muestra característica de respeto, Hollywood contrató cuanto

director, actor o técnico del cine alemán tuvo a su alcance. También Francia sintió la influencia de las modalidades cinematográficas del otro lado del Rin. Y los clásicos del cine ruso se enriquecieron con la ciencia alemana de la iluminación.[6]

Sin embargo, la admiración y la imitación no necesitan estar basadas en la comprensión. Mucho es lo que se ha escrito sobre el cine alemán, en un permanente intento de analizar sus cualidades excepcionales y, en la medida de lo posible, resolver los inquietantes problemas ligados a su existencia, pero esa literatura, esencialmente estética, trata las películas como si fueran estructuras autónomas. Por ejemplo, ni siquiera se ha planteado la cuestión de por qué la cámara alcanzó, por vez primera, una movilidad completa precisamente en Alemania. Como tampoco se ha captado la evolución del cine alemán. Paul Rotha, que junto con los colaboradores de la revista inglesa de cine *Close Up* reconoció tempranamente los méritos artísticos de las películas germanas, se limita a un mero esquema cronológico. «Al revisar el cine alemán desde el fin de la guerra hasta el advenimiento de las películas norteamericanas habladas», dice, «la producción puede dividirse en tres grandes grupos. Primero, las películas teatrales de época; segundo, el gran período intermedio de las películas de arte; y, tercero, el declive del cine alemán, para caer en la línea norteamericana de producción».[7] Rotha no trata de explicar por qué esos tres grupos de películas estaban destinados a sucederse. La norma es la de esas referencias superficiales que conducen indefectiblemente a peligrosos errores de concepto. Al atribuir el declive posterior a 1924 al éxodo de importantes personalidades del cine alemán y a la interferencia norteamericana en el negocio cinematográfico alemán, la mayoría de los autores trata las películas germanas de esa época como productos «norteamericanizados» o «internacionalizados».[8] Se verá cómo esos filmes pretendidamente «norteamericanizados» eran en rigor veraces expresiones de la vida contemporánea alemana. Y, en general, se verá que la técnica, el contenido narrativo y la evolución de las películas de una nación son única y totalmente comprensibles en relación con el auténtico perfil psicológico que caracteriza a ese país.

II

Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos, por dos razones.

Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual. Pudovkin, director cinematográfico ruso, destaca el carácter colectivo de la producción cinematográfica, identificándola con la producción industrial: «El gerente técnico no puede llegar a nada sin capataces y obreros, y su esfuerzo colectivo no llegará a buen puerto si cada colaborador se atiene sólo a la realización mecánica de su limitada función. El trabajo de equipo es el que hace de toda tarea, aun de la más insignificante, parte de un trabajo vivo, que lo conecta orgánicamente con el trabajo general».[9] Prominentes directores del cine alemán compartían esa opinión y actuaban consecuentemente. Al observar la filmación de una película dirigida por G. W. Pabst en los estudios franceses de Joinville, me percaté de que prestaba gran atención a las sugerencias de sus técnicos en cuanto se referían a detalles de decorados y distribución de luces. Pabst me dijo que consideraba inestimables tales aportaciones. Puesto que cualquier unidad de producción cinematográfica corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material, suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo equipo.[10]

En segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los filmes populares —o, para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares— satisfacen deseos reales de las masas. Ocasionalmente, se ha destacado que Hollywood consigue vender películas que no proporcionan a las masas lo que éstas realmente desean. Según esa opinión, las películas de Hollywood con frecuencia estupidizan y convencen a un público inclinado a aceptarlas por propia pasividad y la arrolladora propaganda. Sin embargo, no debe sobreestimarse la influencia distorsionadora del espectáculo masivo hollywoodense. El fabricante depende de las cualidades inherentes a su material; inclusive las películas nazis oficiales de guerra, a pesar de ser productos de propaganda, reflejaban ciertas características nacionales que no podían ser inventadas.[11] Lo que es cierto para ellas se aplica con mayor razón a las películas de una sociedad abierta a la competencia. Hollywood no puede permitirse ignorar la espontaneidad del público. El desagrado general se manifiesta en los menores ingresos de taquilla, y la industria cinematográfica, vitalmente interesada en las ganancias, debe ajustarse, en lo posible, a los cambios del clima mental.[12] El público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood.[13]

III

Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente. Claro está que las publicaciones populares, radios, *bestsellers*, anuncios, modos idiomáticos y otros productos sedimentarios de la vida cultural del pueblo ofrecen también valiosa información acerca de las actitudes predominantes y las tendencias íntimas difundidas. Pero el medio cinematográfico excede en amplitud a esa fuente.

A causa de las posibilidades de la cámara, del montaje y de muchos otros recursos especiales, las películas pueden y deben analizar el mundo visible en su totalidad. Ese esfuerzo deriva en lo que Erwin Panofsky definió, en memorable conferencia, como la «dinamización del espacio»: «En una sala cinematográfica… el espectador está en una butaca fija, pero sólo físicamente…; estéticamente está en continuo movimiento, y su ojo se identifica con el lente de la cámara que cambia continuamente de distancia y dirección. Y el espacio exhibido al espectador es tan movible como el mismo espectador. No sólo se mueven los cuerpos sólidos en el espacio, sino que el espacio mismo se mueve, cambiando, girando, disolviéndose y recristalizándose…».[14]

En el curso de sus conquistas espaciales, tanto las películas de ficción como las documentales apresan innumerables componentes del mundo que reflejan: enormes despliegues de masas, formas casuales de los cuerpos humanos y de los objetos inanimados y una infinita sucesión de fenómenos menores. En realidad, la pantalla se revela particularmente interesada en lo pequeño, en lo normalmente omitido. Precediendo a cualquier otro recurso cinematográfico, el primer plano apareció en el comienzo mismo del cine y continuó reafirmándose en toda su historia. «Cuando empiezo a dirigir una película», declaró Erich von Stroheim, «trabajaría día y noche, sin comer ni dormir, para ajustar cada detalle a la perfección, aun para describir cómo deberían cambiar las expresiones faciales».[15] Las películas parecen cumplir la misión innata de escarbar en la minucia.

La vida interior se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales casi imperceptibles que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. Al registrar el mundo visible —trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios—, las películas proporcionan claves de

los procesos mentales ocultos. Al estudiar la era del cine mudo, Horace M. Kallen señala lo siguiente con respecto a la función reveladora del primer plano: «Acciones mínimas, tales como el juego incidental de los dedos, abrir o cerrar la mano, dejar caer un pañuelo, jugar con un objeto aparentemente irrelevante, tropezar, caer, buscar y no encontrar, y otras acciones semejantes, resultan los "jeroglíficos visibles" de la dinámica invisible de las relaciones humanas…».[16] Las películas son particularmente expresivas porque sus «jeroglíficos visibles» complementan el testimonio de sus anécdotas propiamente dichas. E invadiendo tanto éstas como sus visualizaciones, «la dinámica invisible de las relaciones humanas» es más o menos reveladora de la vida interior de la nación de que provienen las películas.

Podría parecer obvio que las películas particularmente coincidentes con los deseos de las masas supongan éxitos de taquilla. Pero un éxito puede deberse a satisfacer sólo una de las muchas necesidades existentes, y ni siquiera una muy específica. En su estudio sobre los métodos de selección de las películas que deben conservarse en la Biblioteca del Congreso, Barbara Deming especula en torno a este asunto: «Aun cuando uno pudiera decidir… cuáles fueron las películas más populares, podría suceder que al conservar las que han sido éxitos, se podría estar preservando reiteradamente el mismo sueño… y perdiendo otros sueños que no aparecen en las películas exitosas o más populares, pero que se manifiestan una y otra vez, en gran cantidad de filmes menos aceptados… y más baratos».[17] Lo que cuenta no es tanto la popularidad estadísticamente mensurable de las películas, como la popularidad de sus motivos anecdóticos y visuales. La persistente reiteración de esos motivos los destaca como proyecciones externas de urgencias interiores. Y es obvio que llevan un peso más sintomático, cuando se presentan tanto en películas impopulares como en las populares, en filmes de categoría B como en superproducciones. Esta historia de la pantalla alemana es una historia de los motivos que aparecen en películas de todas las categorías.

IV

Hablar de la mentalidad peculiar de una nación no implica, en manera alguna: el concepto de un carácter nacional fijo. Aquí el interés radica exclusivamente en las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en una determinada etapa de su desarrollo. ¿Qué temores y esperanzas

conmovían a Alemania inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial? Las preguntas de este tenor son legítimas por su alcance limitado; incidentalmente, son las únicas que pueden contestarse a través de un análisis apropiado de las películas de la época. En otras palabras, este libro no se ocupa de establecer una imagen del carácter nacional, supuestamente proyectado por encima de la historia, sino que trata de la fisonomía psicológica de un pueblo en un momento determinado. No faltan estudios que se ocupan de la historia cultural, económica, social y política de las grandes naciones. Propongo agregar a estos tipos bien conocidos el de una historia psicológica.

Es siempre posible que determinados argumentos cinematográficos sean sólo apropiados para una parte de la nación, pero las precauciones en este sentido no deben hacernos desconfiar de la existencia de tendencias que afectan a la nación como unidad. Estas son las menos cuestionables, en cuanto las tradiciones comunes y las interrelaciones permanentes entre los diferentes estratos de la población ejercen una influencia unificadora en las profundidades de la vida colectiva. En la Alemania prenazi, la clase media penetró todos los estratos, compitiendo con las aspiraciones políticas de la izquierda, y cubriendo al mismo tiempo los vacíos de la mentalidad de la clase superior. Esto explica la atracción nacional del cine alemán, un cine firmemente enraizado en la mentalidad de la clase media. De 1930 a 1933, el actor Hans Albers interpretaba a héroes de películas en las que típicas ilusiones burguesas se veían felizmente concretadas. Sus proezas complacían los corazones de los públicos obreros y, en *Mädchen in Uniform*, vemos su fotografía adorada por las hijas de las familias aristocráticas.

Para la ciencia, en la cadena de motivaciones las características nacionales más que causas son efectos, efectos de circunstancias naturales, experiencias históricas, condiciones económicas y sociales. Y dado que todos somos seres humanos, es previsible que factores externos similares provoquen —en cualquier parte— reacciones psicológicas análogas. La parálisis mental que cundió entre 1924 y 1929 por toda Alemania no fue, en manera alguna, específicamente alemana. Sería fácil demostrar que bajo la influencia de circunstancias análogas suceden similares parálisis colectivas —y han ocurrido— en otros países.[18] Sin embargo, la dependencia de factores externos en las actitudes mentales de un pueblo no justifica la desaprensiva desatención sobre esas actitudes. En cualquier momento, los efectos pueden tornarse en causas espontáneas. Pese a su carácter dependiente, las tendencias psicológicas asumen frecuentemente vida independiente y, en vez de variar

automáticamente con las circunstancias en permanente cambio, se vuelven, a su vez, causas esenciales de evolución histórica. En el curso de su historia, todas las naciones desarrollan disposiciones que sobreviven a sus causas primarias y experimentan una metamorfosis propia, independiente. No pueden simplemente inferirse de factores externos corrientes, sino que, por el contrario, contribuyen a provocar reacciones contra esos factores. Todos somos seres humanos, si bien a veces lo somos de manera diferente. Esas disposiciones colectivas cobran impulso en ocasión de cambios políticos extremos. La descomposición de sistemas políticos deriva en la de los sistemas psicológicos, y, en el caos subsiguiente, las tradicionales actitudes internas ahora liberadas están destinadas a surgir y actuar, se las rechace o se las acepte.

V

La desconsideración que la mayoría, de los historiadores sienten por el factor psicológico queda demostrada por notables lagunas en nuestro conocimiento de la historia alemana, desde la Primera Guerra Mundial hasta el triunfo final de Hitler, período cubierto por este libro, pese a que los hechos, ambiente e ideología han sido históricamente investigados. Es sabido que la «revolución» alemana de noviembre de 1918 no consiguió revolucionar a Alemania; que el entonces omnipotente partido socialdemócrata sólo resultó omnipotente para quebrar la espina dorsal de las fuerzas revolucionarias, pero fue incapaz de liquidar al ejército, la burocracia, los grandes latifundistas y las clases adineradas; que esas fuerzas tradicionales continuaron gobernando realmente una República de Weimar que entró en una existencia simbólica después de 1919. También es sabido de qué manera la nueva República fue presionada por las consecuencias políticas de las derrotas y las estratagemas de los principales financieros e industriales alemanes, quienes apoyaron incondicionalmente la inflación, empobreciendo a la vieja clase media. Finalmente, se sabe que después de cinco años del plan Dawes —bendita época de préstamos extranjeros, tan ventajosos para los grandes negocios—, la crisis económica mundial desvaneció el espejismo de la estabilización, destruyó lo que aún quedaba de democracia y bienestar de la clase media y colmó la desesperación general con la desocupación masiva. El espíritu nazi afloró en las ruinas del «sistema» que nunca había sido una verdadera estructura.[19]

Pero esos factores políticos, sociales y económicos no bastan para explicar el tremendo impacto del hitlerismo y la inercia crónica en el campo opuesto. De manera significativa, muchos observadores alemanes se negaron hasta el último momento a tomar a Hitler en serio, y aun después de su advenimiento al poder juzgaron al nuevo régimen como una aventura transitoria. Tales opiniones indican, por lo menos, que en la situación interior existía algo inexplicable, algo que no podía inferirse de las circunstancias comprendidas dentro del campo normal de visión.

Son pocos los estudios de la República de Weimar que aluden a los mecanismos psicológicos subyacentes en la debilidad propia de los socialdemócratas, a la inadecuada conducta de lo comunistas y alas extrañas reacciones de las masas alemanas.[20] Franz Neumann se ve forzado a explicar el fracaso de los comunistas parcialmente, en razón de «su incapacidad para valorar correctamente los factores psicológicos y las tendencias sociológicas actuantes entre los obreros alemanes…». Además, adscribe a una declaración sobre la fuerza política limitada del Reichstag la observación reveladora: «La democracia pudo haber sobrevivido igualmente, pero sólo si el sistema democrático de valores hubiera estado firmemente enclavado en la sociedad…».[21] Erich Fromm amplía esto, pretendiendo que las tendencias psicológicas de los obreros alemanes neutralizaron sus principios políticos, precipitando —en esa forma— el colapso de los partidos socialistas y de los sindicatos.[22]

La conducta de amplios estratos de la clase media pareció también estar determinada por abrumadoras compulsiones. En un estudio publicado en 1930, destaqué las excesivas exigencias de la masa de empleados alemanes, cuyo nivel económico y social era, en rigor, semejante al de los obreros, o aun inferior al de éstos.[23] Aunque esta gente de la baja clase media ya no podía esperar la seguridad burguesa, despreció todas las doctrinas e ideales más en armonía con su condición, manteniendo actitudes que habían perdido todo contacto con la realidad. La consecuencia fue el desamparo mental; persistieron en un tipo de vacío que se sumó a su obstinación psicológica. La conducta de la pequeña burguesía propiamente dicha fue particularmente notable. Comerciantes, pequeños propietarios y artesanos, estaban tan saturados de resentimiento que no quisieron adaptarse. En vez de comprender que su adhesión a la democracia podría favorecer su interés práctico, prefirieron, como los empleados, escuchar las promesas nazis. Su sometimiento a los nazis estaba basado en fijaciones emocionales más que en cualquier consideración objetiva de los hechos.

De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler.

EL PERIODO ARCAICO (1895-1918)

1. PAZ Y GUERRA

No fue hasta después de la Primera Guerra Mundial que el cine alemán cobró realmente existencia. Hasta entonces, su historia fue prehistoria, período arcaico, insignificante en sí mismo. Sin embargo, no debe dejarse de tomar en cuenta. Durante ese período, especialmente durante el curso de la guerra, se concretaron ciertas condiciones que dan razón del extraordinario poderío del cine alemán tras 1918.

Teóricamente, el cine alemán arranca de 1895, cuando casi dos meses antes de la primera exhibición pública de Lumière, los hermanos Skladanovsky dieron a conocer su *Bioscop* en el Wintergarten de Berlín; se trataba de fragmentos de escenas tomados y proyectados con un aparato de su fabricación.[1] Pero este antecedente apenas tuvo consecuencias; hasta 1910, Alemania careció virtualmente de industria cinematográfica propia. Las películas de origen norteamericano, italiano y francés —entre ellas las de Méliès— conquistaron al público de los primitivos espectáculos bajo carpa (*Wanderkinos*), invadieron los *nickelodeons* (*Wanderkinos*) después de 1900, y luego se proyectaron en las pantallas de las primeras salas cinematográficas propiamente dichas, que comenzaron a desarrollarse a lentamente.[2] *El orgullo del mendigo* era una película francesa de 1902, que presentaba a un noble mendigo parisiense que, después de salvar a una dama, rechazaba altaneramente el dinero que ésta le ofrecía, porque anteriormente lo había acusado de ladrón.[3] Estas películas de alto nivel moral competían con las pornográficas que, por supuesto, nunca guardaban conformidad con sus excitantes promesas. Entre 1906 y 1908, las películas ganaron en longitud y se incorporaron los títulos impresos. A causa de tales adelantos, esos años marcaron la inauguración de muchas salas nuevas y la aparición de los distribuidores alemanes de películas.[4]

Oskar Messter, la figura más notable entre los escasos productores alemanes de este período, no hizo ningún esfuerzo, en su autobiografía para disminuir ninguno de sus méritos.[5] Messter comenzó a trabajar en un modesto estudio ubicado en la Friedrichstrasse de Berlín, posteriormente cuartel general de numerosos productores de cine de menor importancia y discutible ética comercial. Estaba dotado del afán investigador de los pioneros

por experimentar y probar toda innovación. En una época en que aún eran raros los primeros planos, una de sus primeras comedias mezclaba tomas de conjunto de varias mujeres ciclistas con primeros planos de sus piernas agitadas, procedimiento que anticipaba un uso de la cámara predilecto entre los alemanes.[6] También Messter promovió la moda de los «filmes sonoros». Originarios de Francia y EE. UU., esta especie floreció en Alemania entre 1908 y 1909. Un tenor caracterizado con ropas adecuadas, de pie frente a una tela pintada, simulaba cantar, tratando de sincronizar los movimientos de su boca con un gramófono oculto. Además de arias de grandes óperas, canciones folklóricas y parodias musicales, se podía escuchar a Otto Reutter, incomparable artista de cabaret, cuyas canciones expresaban una sintomática crítica de la vida con humor amargo y ágil. Durante la feria de París de 1900 ya se habían exhibido filmes de esta naturaleza, pero resultaron demasiado costosos y complicados para que se continuara con ellos.[7] Es indudable que la circunstancia particular que se daba en Alemania derivaba de su tradicional predilección por todas las formas de expresión musical.

Durante toda esta época el cine tenía los caracteres de un chico de la calle; una criatura sin educación, que corre alocadamente por los estratos inferiores de la sociedad. Mucha de la gente cautivada por el cine jamás había presenciado con anterioridad espectáculos artísticos; otro sector fue atraído al cine desde el teatro. Hacia 1910, el teatro de la ciudad provincial de Hildesbeim informó haber perdido el 50 por ciento de su clientela, que solía ocupar los tres tipos de localidades más baratas. Los circos y espectáculos de variedades también se lamentaron de la misma forma.[8] Las salas cinematográficas, atracción para obreros jóvenes, vendedoras, desocupados, holgazanes y gente rara tenían mala reputación. Proporcionaban asilo para los pobres y un refugio para los enamorados. Y, ocasionalmente, para algún intelectual extraviado.

En Francia, la liberación del cine de las ataduras culturales y prejuicios intelectuales permitió prosperar a artistas como Georges Méliès o Émile Cohl, pero en Alemania el sentido cinematográfico no pareció animarse. Entonces, después de 1910, en respuesta a un movimiento iniciado en Francia, esa libertad desapareció. El 17 de noviembre de 1908 la compañía francesa de cine *Film d'Art*, recientemente fundada, dio a conocer *L'assassinat du duc de Guise (El asesinato del duque de Guisa)*, ambiciosa creación protagonizada por miembros de la Comédie Française, con acompañamiento de música de Saint-Saéns.[9] Este fue el primero de innumerables filmes que habrían de ser confundidos con obras de arte porque, pretendiendo investigar posibilidades

cinematográficas, imitaban al teatro y adaptaban célebres producciones literarias. Italia siguió el ejemplo francés, y la pantalla norteamericana prefirió a actores famosos en obras teatrales famosas.

Lo mismo ocurrió en Alemania. Los más destacados entre los directores, actores y escritores teatrales comenzaron a mostrar interés por el cine, después de haberlo despreciado como un medio inferior. Su cambio de opinión debe atribuirse, en parte, al fervor misionero de Paul Davidson el gran promotor del primitivo cine alemán que, bajo el sortilegio de la nueva actriz del cine danés, Asta Nielsen, proclamó firmemente el futuro artístico del cine. Encabezó la Projektion-A. G. Union, que gradualmente aumentó el número de salas cinematográficas y se dedicó a la producción de películas, aun antes de la guerra. A fin de promover el cine, Davidson entró en contacto con Max Reinhardt, el principal productor teatral de Berlín y, alrededor de 1911-1912, participó en la creación de una entidad que habría de regular las relaciones entre los cineastas y los dramaturgos.**[10]** Claro está que la perspectiva de ventajas tangibles influyó para ablandar la resistencia de mucha gente que había sido hostil al cine. Jóvenes actores de teatros berlineses se mostraron dispuestos a ganar algún dinero extra en los estudios. A su vez, los directores teatrales aprovecharon para reducir la paga de esos actores; y, aún más, comprendieron —no sin satisfacción— que los teatros podrían atraer así a los cinemaníacos, ansiosos de adorar de cuerpo presente a sus favoritos de la pantalla.**[11]**

La admisión del cine en el reino de las artes oficialmente sancionadas coincidió con la evolución de una industria cinematográfica autóctona. Durante los últimos cuatro años de la preguerra se construyeron grandes estudios en Tempelhof y Neubabelsberg, en las inmediaciones de Berlín, en terrenos reservados hasta hoy para la producción de películas; estudios cuyas vítreas paredes intercambiables posibilitaron la combinación del trabajo en interiores y exteriores practicado en esa época.**[12]** Todo parecía brillante y prometedor. El propio Max Reinhardt empezó a dirigir películas. Hugo von Hofmannsthal escribía una «pieza onírica», *Das fremde Mädchen (La muchacha extranjera)*,**[13]** uno de los primeros filmes fantásticos que pronto se constituirían en una institución alemana. De la comedia de Arthur Schnitzler, *Liebelei (Amoríos)*, a la anacrónica novela de la clase media, *Eva*, de Richard Voss, fueron pocas las obras notables que la pantalla dejó de lado.

Pero esta relación del cine con literatura de calidad resultó, tal como era de esperar, un desatino. La gente de teatro, tradicionalmente adherida a las modalidades del escenario, era incapaz de captar las leyes diferenciantes de la

nueva materia cinematográfica. Su actitud frente a las películas era de condescendencia. Las recibieron auspiciosamente, como un medio para realzar el arte de los actores y, además, como una gran oportunidad para popularizar las producciones teatrales. Para ellos, el cine significaba simple y llanamente un nuevo escenario. En el verano de 1910, la pantomima de Reinhardt, *Sumurun*, fue llevada al cine, en una película que aburrió plenamente al público, malgastando 2000 metros de celuloide con una exacta transcripción de la obra teatral original.

Los llamados reformadores de cine (*Kinoreformbewegung*), junto con las asociaciones de maestros, sociedades católicas y toda clase de Uniones que perseguían fines culturales, ejercieron análoga influencia. Desde 1912 en adelante, esos grupos reaccionarios se manifestaron para justificar su existencia, oponiéndose a la inmoralidad de las películas y denunciándolas como fuente de corrupción de la juventud. Es patente su semejanza con las Ligas Puritanas de EE. UU. Sin embargo, el movimiento alemán difería de todos los similares del extranjero en que manifestaba una deliciosa indignación por el descuido con que el cine trataba las obras maestras de la literatura.[14] En 1910 sucedió que la película *Don Carlos* suprimía dos personajes importantes del drama de Schiller. Para los reformadores del cine, eso constituía un crimen. Todo film «literario» no tenía sino una obligación: preservar la integridad total de su modelo. ¿Estos portavoces de la clase media educada protegían a Schiller tan ardientemente en defensa de los fueros del arte? La literatura clásica gozaba de temible autoridad y, al defenderla, prosternábanse ante el deseo alemán de servir al poder establecido. Al hostigar a la industria cinematográfica con sus protestas culturales, los reformadores del cine sobrevivieron a la guerra y continuaron estigmatizando lo que consideraban basura en las películas por medio de innúmeros folletos, invariablemente revestidos de terminología metafísica.

Afortunadamente, todos esos esfuerzos para reformar el cine, arrastrándolo al mundo del teatro y la literatura, despertaron, el escepticismo de los expertos y chocaron con la saludable indiferencia de las masas. Los espectadores rechazaron la versión filmada de *Sumurun* por su total falta de detalles y primeros planos, que podían encontrarse aun en las películas comunes. Desalentado por esa reacción, el poeta alemán Ernst von Wolzogen desistió de escribir libretos cinematográficos, en razón de que la multitud sólo aplaudía lo trivial. El público prefería, a esas elevadas adaptaciones, la producción corriente de filmes históricos y melodramas que, de manera primitiva, trataban temas populares. De aquella época sólo nos quedan

algunos títulos y fotografías; pero puede suponerse que esos filmes más bien eran equiparables a los ejercicios de un estudiante que aún no ha aprendido a expresarse con facilidad.

En 1913 surgieron las películas de detectives, género obviamente inspirado por el *ciné-roman* francés, popularizadas en EE. UU. durante la guerra.[15] El primer detective alemán que protagonizó una serie de filmes fue Ernst Reicher, en el papel del sagaz Stuart Webbs, quien, con su gorra puntiaguda y la inevitable pipa, lucía todas las marcas de fábrica de Sherlock Holmes. Dado que gozaba de inmensa popularidad, muy pronto fue seguido por competidores que trataron vanamente de eclipsarlo. Se hacían llamar «Joe Deebs» o «Harry Higgs», estaban en excelentes términos con Scotland Yard y vivían a la altura de sus nombres ingleses, pareciendo exactamente *gentlemen* modelados por un sastre londinense.[16]

Es digno de señalar que, mientras franceses y norteamericanos tenían éxito en crear la contrapartida nacional del arquetipo de Conan Doyle, la concepción alemana del gran detective fue significativamente la de un personaje inglés. Esto podría explicarse por la subordinación del detective clásico a la democracia liberal. Aquél, el sabueso solitario que por medio de la razón destruye las telarañas de las fuerzas irracionales y logra que la decadencia triunfe sobre los instintos oscuros, es el héroe predestinado de un mundo civilizado que cree en las bendiciones de la inteligencia y libertad individual. No es un mero accidente el hecho de que su majestad el detective esté actualmente desapareciendo tanto de la novela como del cine, para dar paso al rudo «investigador particular»: pareciera que las posibilidades del liberalismo estuvieran temporalmente exhaustas. Dado que los alemanes jamás han llegado a un régimen democrático, no han estado en condiciones de engendrar una versión propia de Sherlock Holmes. Sin embargo, su honda percepción de la vida en el extranjero los capacitó para gozar del mito encantador del detective inglés.

Pese a la evolución de la producción nacional, las películas extranjeras continuaron inundando las salas cinematográficas alemanas, que desde 1912 se habían multiplicado sin cesar.[17] En Leipzig se inauguró un nuevo palacio *Lichtspiel*, con el estreno de *Quo Vadis*, espectacular film italiano que la prensa recibió con críticas sólo adecuadas para una verdadera obra teatral.[18] Hacia finales del período de posguerra, los filmes daneses fueron ganando en influencia, en gran parte a causa de Asta Nielsen, y atrajeron al público alemán al concentrarse en conflictos psicológicos desarrollados en escenarios

naturales. El éxito de los *westerns* norteamericanos fue particularmente arrollador. Broncho Bill y Tom Mix conquistaron los corazones de la juventud alemana, que había devorado, volumen tras volumen, las novelas de Karl May desarrolladas en un Far West imaginario y plagadas de tribus indias, carretas entoldadas, traficantes, cazadores, hazañas y aventureros. Para los adultos, asentados y juiciosos, era inexplicable el encantamiento ejercido por esa falsa literatura sobre los adolescentes, pero éstos lloraban lágrimas de deleite cuando el noble jefe indio Winnetou, cristianizado, moría en los brazos de su amigo Old Shatterhand, un desfacedor de entuertos, alemán por supuesto. Por sus modos sencillos y sereno aspecto, permanente actividad y hechos heroicos, el *cowboy* del cine norteamericano también seducía a muchos intelectuales alemanes irresolutos y desorientados. Mentalmente desconcertada, la *intelligentsia* acogió de buen grado las pueriles simplificaciones de los westerns, la vida en que el héroe no tiene sino un solo y claro camino a seguir. De la misma manera, al declararse la guerra, muchos jóvenes corrieron entusiastamente a incorporarse a filas. No los movía tanto el patriotismo como un apasionado deseo de escapar de una libertad difícil y hallar una vida sujeta a presiones compulsivas. Deseaban ser mandados.

Además de los *westerns*, por aquellos años estaban en boga comedias breves protagonizadas por Max Linder, Fatty y Tontolini. Todas las categorías del público cinematográfico participaban de la risa que aquéllos provocaban. Los alemanes gustaban de esa clase de diversión visual. Por lo tanto, es muy sorprendente que ellos mismos fueran totalmente incapaces de producir una comedia popular en cine. Ya en 1921, un escritor alemán explicaba lisa y llanamente que los alemanes carecían de ideas cinematográficas cómicas, y admitía que, en cambio, los franceses y luego los norteamericanos habían aprendido a explorar dicho dominio con maestría.**[19]**

Esa extraña deficiencia puede conectarse con el carácter de las viejas bufonadas cinematográficas. Cayeran o no en la comicidad gruesa, invariablemente exponían a su héroe a toda clase de traspiés y peligros en tal forma que, para escapar, dependía de una sucesión de accidentes fortuitos. Al cruzar la vía del tren, éste se aproxima, amenazando con aplastarlo, y sólo en el último momento e su vida se salva al cambiar el tren de vía, invisible hasta ese momento. El héroe, individuo bueno, desvalido, que jamás dañaba a nadie, superaba los trances de un mundo gobernado por la casualidad. La comedia se ajustaba, en esa forma, a las condiciones específicas de la pantalla; el film, más que ningún otro medio, puede indicar las contingencias de la vida. Era un verdadero tipo cinematográfico de comedia. ¿Proponía

alguna moraleja? Se ponía de parte de los cerditos en su lucha contra el gran lobo feroz, haciendo de la suerte el aliado natural de sus héroes. Esto, incidentalmente, complacía a los pobres. La tradicional ideología alemana que tiende a desacreditar la noción de suerte en favor de la de destino explica que aquel tipo de comedia, basada en la casualidad y un ingenuo deseo de felicidad, fuera inaccesible para los alemanes. Estos han desarrollado un humor, propio que desprecia el ingenio y la ironía y no deja lugar para personajes confiados en su suerte. El de ellos es un humor emocional, que trata de conciliar la humanidad con su condición trágica, y no sólo hace reír con las curiosidades de la vida, sino también comprender, por medio de esa risa, su fatalidad. Esas tendencias eran, claro está, incompatibles con las actitudes latentes en las actuaciones de un Buster Keaton o un Harold Lloyd. Existe, además una íntima interrelación entre hábitos intelectuales y los movimientos del cuerpo. A causa de sus creencias, los actores alemanes deben haber sentido que no poseían el tipo apropiado para *gags* y gestos semejantes a los de los comediantes del cine norteamericano.

Comenzó la guerra. No sólo parte de la juventud alemana, sino también el clan de los reformadores de cine creían firmemente que la guerra daría a su vida gris un sentido nuevo y maravilloso. El prefacio de Hermann Häfker a su libro sobre el cine y las clases cultas es clarificador al respecto. Fechado en setiembre de 1914, ensalza la guerra como un medio seguro para llevar a cabo los nobles designios de los reformadores del cine y, finalmente, se vuelca en uno de esos ditirambos belicosos, usuales en aquella época. «Quiera (la guerra) purificar nuestra vida pública así como un trueno limpia la atmósfera. Quiera permitirnos volver a vivir y darnos ansias de arriesgar la vida en acciones tales como lo ordena esta hora. La paz se ha tornado insoportable».[20] Häfker y sus semejantes habían entrado en el frenesí.

En rigor, la paz había presenciado la crisis de la industria cinematográfica alemana. La producción doméstica era demasiado insignificante para competir con las películas extranjeras que inundaban las salas de exhibición, que habían parecido aumentar con el único propósito de absorber el aporte extranjero. Las películas de Pathé Frères y Gaumont inundaron el mercado alemán. La Danish Nordisk llegó al extremo de arruinar la Projektion-A. G. Union de Davidson.[21]

La guerra invirtió los términos de la difícil situación, liberando drásticamente la industria nacional del peso de la competencia extranjera. Después de haberse clausurado sus fronteras, Alemania quedó en

exclusividad para sus propios productores cinematográficos, enfrentados ahora con el problema de satisfacer, por sí mismos la demanda interna. Esta era inmensa. Sumadas a las salas de exhibición ya establecidas, se crearon numerosas más para los militares, cercanas al frente, que exigían permanente abastecimiento de películas nuevas. Fue una feliz coincidencia que, inmediatamente antes de la guerra, se habilitaran estudios grandes y modernos. Comenzó una ola de euforia, y con increíble rapidez doraron nuevas compañías cinematográficas. De acuerdo con una fuente aparentemente digna de crédito, el número de esas compañías se elevó de 28 en 1913 a 245 en 1919. También florecieron las salas cinematográficas, cada vez más lujosas. Fue un período de suculentos dividendos. La clase media comenzó a prestar alguna atención al cine.[22]

De tal forma le fue ofrecida al cine alemán una oportunidad única: se tornó autónomo: ya no necesitó emular la producción extranjera para mantener su valor de mercado. Se podría pensar que, en esas circunstancias favorables, Alemania pudo haber logrado crear un cine propio de verdadero carácter nacional. Otros países lo hicieron. En esos años, D. W. Griffith, Chaplin y Cecil B. De Mille dieron cuerpo al cine norteamericano, y la industria sueca cobró forma propia.

Pero la evolución alemana no fue similar. De octubre de 1914 en adelante, Messter sustituyó los noticiarios de preguerra de Pathé Frères, Gaumont y Éclair por semanarios filmados que reflejaban diversos sucesos de la guerra con la ayuda de tomas documentales. Estos boletines ilustrados, difundidos tanto entre los países neutrales como en la patria, eran completados con películas propagandísticas, en las que extras vestidos con uniformes británicos se rendían a valientes tropas alemanas. El gobierno apoyaba películas de ese tipo, como medio de hacer que el pueblo persistiera en el esfuerzo. Posteriormente, en el curso de la guerra, el Alto Mando ordenó que operadores escogidos participaran en las acciones militares. El propósito era obtener material gráfico impresionante que sirviera tanto de propaganda como de documento histórico. Un rollo filmado desde un submarino, que detallaba desde muy cerca el hundimiento de buques aliados, obtuvo mucho éxito.[23] Pero en forma alguna estas actividades cinematográficas eran exclusivas de los alemanes. Los franceses tenían ideas similares acerca del uso de los documentales de guerra y los realizaron con idéntico afán.[24]

En el terreno de las películas de ficción, las pantallas reflejaron cantidades de dramas, melodramas, comedias y farsas patrióticas, naderías sobresaturadas de novias, banderas flameantes, oficiales, reclutas

sentimientos elevados y humor de cuartel. Cuando, hacia 1915, se hizo obvio que la activa guerra de movimientos se había convertido en una guerra de posición de inciertos resultados, el público se negó, aparentemente, a seguir tragándose los caramelos patrióticos. Sobrevino un marcado cambio en los temas de diversión. Las numerosas películas que explotaban el patriotismo fueron desalojadas por otras con argumentos de días de paz. Al recobrar parte de sus intereses normales, la gente se adaptaba así a la guerra estabilizada.

Surgieron muchas comedias que transferían a la pantalla conocidas obras de la escena con actores teatrales populares en Berlín. Se aferraron a tipos tan estereotipados como el teniente prusiano, o la adolescente y, principalmente, cedieron a la salaz diversión sexual. Ernst Lubitsch comenzó su asombrosa carrera en el campo de estas comdias livianas. Insatisfecho con papeles teatrales menores en dramas clásicos, este actor de Reinhardt encontró una salida para su ingenio vivaz y su agudeza, haciendo de cómico en farsas cinematográficas. En una de ellas hacía de aprendiz judío, empleado en un negocio berlinés, que siempre a punto de ser despedido, terminaba por convertirse en el yerno del patrón. Pronto le gustó dirigir comedias de un rollo. Aunque, bajo los nazis, Kalbus denunció a Lubitsch por desplegar «un descaro totalmente ajeno a nuestro verdadero ser», el público alemán contemporáneo no se sintió en manera alguna escandalizado, sino que gozó a sus anchas con el actor y sus filmes.[25]

La guerra no consiguió introducir modificaciones vitales: tampoco engendró ningún tipo nuevo de película, con la excepción —tal vez— de un conjunto de seriales baratos, con la presentación de algunos favoritos del público como Fern Andra y Erna Morena.[26] Los productores alemanes de cine continuaron explorando vetas abiertas ya previamente en intentos de preguerra y, en el mejor de los casos, se limitaban a interpretar nuevas variaciones sobre un mismo tema. Ocasionalmente, con seguro instinto, se lanzaron sobre *scripts* que más tarde fueron utilizados una y otra vez. Durante ese período se llevaron al cine novelas pasadas de moda y dramas, teatralmente efectivos, de Sudermann.[27] Las películas abundaban en suspense dramático, buenos papeles y un enfoque burgués; también en detalles realistas, y ofrecían un cuidadoso panorama de la melancólica Prusia oriental, cualidades que las hicieron atractivas por muchos años para los productores cinematográficos.

Sólo hacia el final de la guerra se produjeron los hechos que causaron el nacimiento del cine alemán propiamente dicho, si bien resultaron realmente

efectivos en razón de un proceso global previo a su aparición. Aunque este proceso careció de un fuerte impulso y de resultados notables, estableció —de todos modos— los fundamentos que permitieron el surgimiento de las soluciones.

La contribución decisiva de los años de guerra y de preguerra para los trabajos futuros la constituyó la preparación de una generación de actores, operadores, directores y técnicos. Algunos de esos veteranos continuaron trabajando en la época de Hitler, entre otros Carl Froelich, destacado director que no tuvo dificultades en ocupar una posición clave en la industria cinematográfica alemana. Ingresó en uno de los estudios de Messter como electricista, luego manejó una cámara y, ya en 1911 o 1912, comenzó a dirigir películas.[28]

Muchos otros practicaron realizando películas, olvidadas hace mucho tiempo. Aprendieron de sus propios errores. Emil Jannings, también él notable en la Alemania nazi, describe así su debut como actor de cine durante la guerra: «Cuando me vi por vez primera en el cine, sufrí una impresión desoladora. ¿Realmente parecía yo tan estúpido como todo eso?».[29]

Jannings fue sólo uno de los numerosos actores que realizaron su aprendizaje básico durante el período arcaico. Todos ellos integrarían posteriormente una especie de compañía de actores. Así, el reparto de todos los filmes presentados en Alemania incluiría miembros de esa «corporación», que a pesar de admitir permanentemente nuevos reclutas, conservaba intacta a su vieja guardia. Mientras que Hollywood cultiva «estrellas» más que equipos o conjuntos, y el cine ruso usa frecuentemente a no profesionales para sus películas, el cine alemán se basa en un cuerpo permanente de actores y profesionales muy disciplinados que se ajustan a todos los cambios de modas y estilos que sobrevengan.[30]

Haber conocido actores, familiares al público cinematográfico contemporáneo, en un pasado que ya es historia, es una experiencia pavorosa; lo que una vez fue nuestra vida ahora está archivado, e inconscientemente nos sentimos desplazados. No fueron los antecesores de Werner Krauss o Albert Bassermann los que ocuparon las pantallas, durante la Primera Guerra Mundial, sino ellos mismos, figuras irrevocablemente ajenas a nuestros días. Una de las actrices fue Henny Porten, que —rara excepción— comenzó su carrera cinematográfica sin experiencia teatral alguna. Desde 1910 en adelante, esta rubia ingenua, muy ponderada como tipo ideal de la mujer alemana, se mantuvo en el favor popular, haciendo con igual facilidad papeles cómicos y trágicos, vulgares mujeres de campesinos y damas delicadas.[31]

Otra figura de aquellos viejos tiempos fue Harry Piel, llamado el Douglas Fairbanks alemán. Apareció hacia mediados de la guerra, como héroe de *Unter heisser Sonne*[32], película en que domaba varios leones (del circo Hagenbeck de Hamburgo). Desde sus inicios, Piel parece haber sido fiel al tipo que personificaría en el futuro: el de un caballero temerario que sobresale en derrotar a criminales ingeniosos y en rescatar a niñas inocentes. Cuando aparecía en traje de noche corporizaba la ilusión que una niña inmadura tiene de un perfecto caballero, y el encanto juvenil que irradiaba era tan dulce como los caramelos coloreados que, en las ferias europeas, constituyen el deleite de los niños y los estetas decadentes. Sus películas estaban hechas al estilo simplista de las novelas baratas y no en el matizado de los conflictos psicológicos; en ellas se reemplazaban los resultados trágicos por los finales felices y, en general, ofrecían una variación alemana de los melodramas angloamericanos. Estos subproductos brillantes y placenteros se yerguen aislados sobre una masa de sombríos productos «artísticos».

La personalidad más fascinante de la época primitiva fue la actriz danesa Asta Nielsen. En 1910, después de años de triunfos teatrales, hizo su debut cinematográfico en *Abgründe (Hacia el abismo)*, película de la Copenhagen Nordisk dirigida por su esposo, Urban Gad. Este film, singularizado por su longitud entonces desusada, no ha dejado otra huella que algún comentario entusiasta; se conservan algunos fragmentos demostrativos de la aptitud de la estrella para la pantomima, signo de su predestinación para el cine. Convencido de su futuro, Paul Davidson le ofreció a Asta Nielsen sueldos y condiciones de trabajo fabulosos si ella accedía a poner sus dotes a disposición de su compañía, Union. Ella aceptó, se instaló en Berlín y, alrededor de 1911, comenzó a aparecer en películas que durante la guerra hicieron que tanto los soldados franceses como los alemanes pegaran sus fotografías en sus refugios del frente. Lo que ellos sentían oscuramente, Guillaume Apollinaire lo expresaba con un torrente de palabras: «¡Ella es todo! Es la visión de un borracho y el sueño de un solitario. Ríe como una chica totalmente feliz, y sus ojos expresan tanta ternura y timidez que no se puede hablar de ellos».

Esta artista excepcional enriqueció la pantalla alemana en más de un sentido. En una época en que la mayoría de los actores aún adoptaban recursos teatrales, Asta Nielsen desplegó un innato sentido del cine que no pudo sino inspirar a sus compañeros. Su conocimiento de cómo producir un efecto psicológico determinado por medio de un vestido adecuadamente elegido era tan profundo como su perspicacia para los impactos

cinematográficos que se expresan con los detalles. Diaz, su biógrafo, se maravillaba ante la confusión de objetos triviales acumulados en su casa, colección que incluía artículos semielegantes de ropas masculinas, instrumentos ópticos, bastones pequeños, sombreros deformes y batas imposibles. Ella le dijo: «Lo que estoy interpretando, lo hago en todas partes. Me gusta formarme una idea tan detallada de mis personajes, que los analizo hasta en sus últimos elementos externos, que son precisamente todas estas pequeñas tonterías. Todas estas bagatelas son más reveladoras que las exageraciones presuntuosas. Realmente construyo a mis personajes, y he aquí los elementos más decorativos, más efectivos para componer las fachadas». El mundo cinematográfico alemán sería incompleto sin los personajes que Asta Nielsen creó durante la era del cine mudo.[33]

2. PRESAGIOS

Cuatro piezas del conjunto de películas arcaicas requieren consideración especial porque anticiparon importantes temas que aparecieron en la posguerra. Tres de ellas reflejaron mundos fantásticos llenos de criaturas quiméricas, consecuentes con las teorías cinematográficas alemanas progresistas de esa época. Más de un escritor contemporáneo alentaba a los productores de películas de entonces a sustanciar las posibilidades específicas del cine, atendiendo no tanto a los objetos de la realidad, como a los productos de la pura imaginación. Hermann Häfker —que había ensalzado la guerra como la salvación para los males de la paz— aconsejaba a los Poetas del cine entretejer elementos reales e irreales. ¡Los entusiastas de la guerra gustaban de los cuentos de hadas: un auténtico fenómeno alemán! De manera semejante, Georg Lukacs, que luego cambiaría de esteta burgués a pensador marxista (en ambos casos yéndose a los extremos), escribió en 1913 que él consideraba al cine un equivalente de los cuentos de hadas y los sueños.[1]

El primero en llevar a la práctica las doctrinas de sus contemporáneos fue Paul Wegener, actor de Reinhardt, cuya cara mogol hacía sospechar las extrañas visiones que lo obsesionaban.[2] Sus deseos de representarlas en la pantalla se concretaron en filmes que resultaron verdaderas innovaciones. Trasuntaban regiones gobernadas por leyes diferentes a las nuestras; ofrecían sucesos a los que sólo el cine podía dar verosimilitud. Wegener estaba animado por la misma pasión cinematográfica que había inspirado a Georges Méliès a hacer películas como *Le voyage dans la lune (Viaje a la luna)* y *Le cake-walk infernal*. Pero mientras el amable artista francés encantaba a todas las almas infantiles con el hechizo de sus deslumbrantes trucos, el actor alemán resultó un mago siniestro que convocaba a las fuerzas demoníacas de la naturaleza humana.

Wegener comenzó en 1913 con *Der Student von Prag (El estudiante de Praga)*, trabajo de avanzada también por inaugurar la explotación de las viejas leyendas. Hanns Heinz Ewers, autor del libreto cinematográfico en colaboración con el mismo Wegener, poseía un auténtico sentido fílmico. Además, tenía la buena suerte de ser un autor con una imaginación que se regodeaba en las sensaciones fuertes y el sexo; fue aliado natural de los nazis, para quienes escribiría, en 1933, la obra cinematográfica oficial sobre Horst

Wessel. Pero precisamente esa clase de imaginación lo forzó a entrar en esferas ricas en sucesos extraños y experiencias sensuales, siempre buen material cinematográfico.

Tomando elementos de E. T. A. Hoffmann, de la leyenda de Fausto y del cuento de Poe *William Wilson*, Ewers nos presenta al pobre estudiante Baldwin firmando un pacto con el extraño hechicero Scapinelli. Esta encarnación de Satán promete a Baldwin un matrimonio ventajoso y riquezas inagotables con la condición de que le ceda su imagen reflejada en el espejo. La imagen, mágicamente rescatada del fondo del espejo y transformada en una persona independiente, resultaba una brillante idea cinematográfica. Según los términos del pacto, Baldwin conoce a una hermosa condesa y se enamora de ella, por lo cual su prometido oficial lo desafía. El duelo es inevitable. A petición del padre de la condesa, el estudiante, famoso como esgrimista, acepta perdonar la vida de su adversario. Scapinelli impide con maquinaciones la llegada de Baldwin al Jugar del lance a la hora convenida, y, por más que éste se da prisa, sólo llega a tiempo de enterarse que su doble fantasmal lo ha reemplazado, matando al infeliz pretendiente. Baldwin queda deshonrado por haber faltado a su promesa. Trata de convencer a la condesa de su inocencia, pero todos los intentos de rehabilitarse son malignamente frustrados por su doble. Es obvio que el doble no es sino una de las dos almas que habitan en Baldwin. El «yo» codicioso que lo hace sucumbir a tentaciones diabólicas asume vida propia y comienza a destruir al otro «yo», al mejor, que él ha traicionado. Al fin, el estudiante desesperado termina por matar de un tiro a su imagen en el mismo desván donde una vez cobró vida. El balazo disparado sobre la aparición en realidad lo mata a él. Entonces, entra Scapinelli y rompe el pliego en que se redactó el pacto, cuyos pedazos, al caer, cubren el cadáver de Baldwin.**[3]**

La novedad cinematográfica de *Der Student von Prag* parece haber conmovido a sus contemporáneos. Un crítico la comparó con pinturas de Rivera, elogio que habría de ser crudamente controvertido por otro crítico que, con motivo de su reposición en 1926, calificó el film de «increíblemente ingenuo y francamente ridículo».**[4]** El film es uno de los muchos que se han perdido. Y, lamentablemente, su significado radica menos en el trabajo de cámara que en el tema propiamente dicho, que, pese a todas sus filiaciones angloamericanas, atrajo a los alemanes en forma tan irresistible como si hubiera sido exclusivamente extraído de fuentes nativas.

Der Student von Prag introdujo en el cine un tema que se tornaría en una obsesión de la pantalla alemana: una preocupación temerosa y profunda por el

trasfondo del «yo». Al separar a Baldwin de su imagen y al enfrentarlos, la película de Wegener simboliza una clase especial de personalidad dividida. En lugar de no tener conciencia de su propia dualidad, el aterrorizado Baldwin se da cuenta de que está apresado por un antagonista que no es sino él mismo. Este era un viejo motivo rodeado por todo un halo de significados, pero ¿no era también la transcripción, con apariencias de sueños, de lo experimentado efectivamente por la clase media alemana en relación con la casta feudal gobernante en Alemania? La oposición de la burguesía al régimen imperial llegó a ser en determinada época suficientemente aguda para eclipsar su hostilidad hacia los obreros, que compartían con ella la indignación general contra las instituciones semiabsolutistas de Prusia, los abusos del grupo militar y las tonterías del káiser. La frase corriente «las dos Alemanias» se aplicaba en particular a las diferencias entre el sector gobernante y la clase media, diferencias profundamente sentidas por la última. Mas, a pesar de este dualismo, el gobierno imperial estaba a favor de principios económicos y sociales que los liberales, sin embargo, estaban dispuestos a aceptar. Enfrentados con su conciencia, tenían que admitir que se identificaban con la misma clase gobernante a la que se oponían. Ellos representaban a las dos Alemanias.

La determinación con que *Der Student von Prag* trata su horroroso asunto como un caso de psicología individual también es reveladora. Toda la acción exterior es meramente un espejismo que refleja lo que sucede en el alma de Baldwin. Baldwin no es una parte del mundo, sino que el mundo está contenido en Baldwin y es el reflejo de él, Presentándolo así, nada más apropiado que localizar el asunto en una esfera fantástica, donde no tenían por qué considerarse las exigencias de la realidad social. Esto explica, parcialmente, la predilección del cine alemán de posguerra por los temas imaginarios. El sentido cósmico atribuido a la vida interior de Baldwin refleja la profunda aversión de toda la clase media alemana a relacionar su dilema mental con su ambigua condición social. Evitan rastrear ideas o experiencias psicológicas entre las causas económicas y sociales, como solían hacer los socialistas. Su actitud, fundamentada en el concepto idealista de la individualidad autónoma, coincidía armónicamente con sus intereses prácticos. Toda vez que cualquier concesión al pensamiento materialista de los socialistas podría haber minado esos intereses, instintivamente la evitaban, exagerando la autonomía del individuo. Esto los llevó a concebir duplicidades exteriores como si fueran dualidades interiores, pero preferían tales complicaciones psicológicas a instancias que acarrearan una pérdida de sus

privilegios. Sin embargo, parece que alguna vez dudaron si su repliegue en la profundidad del alma los salvaría de una quiebra catastrófica de la realidad social. El suicidio de Baldwin refleja esas premoniciones.

Wegener produjo su segunda película, *Der Golem (El gólem)*, (de la cual, como de su primera película, se hizo otra versión después de la guerra), con la ayuda de Henrik Galeen, un artista imaginativo que escribió el guión cinematográfico, dirigió la película y se reservó un papel en la misma. Presentado en los comienzos de 1913, el film ejemplificaba nuevamente la genuina pasión de Wegener por obtener efectos cinematográficos de temas fantásticos. Ahora, la leyenda que sustentaba el film era una medieval, de origen judío, según la cual el rabino Loew de Praga insufla vida en un Golem —estatua que él mismo había hecho con arcilla—, poniendo un signo mágico en su corazón. Unos operarios que cavan un pozo en una vieja sinagoga extraen la estatua y se la llevan a un anticuario. Este da posteriormente —en un libro cabalístico— con una noticia sobre los procedimientos del rabino Loew y, siguiendo sus indicaciones, logra la milagrosa metamorfosis. Ahora la anécdota vira hacia la psicología moderna. Mientras el Golem actúa como servidor del anticuario, ocurre una segunda transformación: aquél, el torpe robot, se enamora de la hija de su señor y, de esa manera, se transforma en un ser humano, con alma propia. La chica, horrorizada, trata de escapar de su imponente pretendiente, circunstancia en la que él comprende su terrible soledad. Esto lo enfurece. Rabioso, persigue a la joven, destruyendo ciegamente cuanto obstáculo se opone en su camino. Al final, muere al caer de una torre; su cuerpo es la estatua de arcilla destruida.[5]

Los motivos de *Der Golem* reaparecen en *Homunculus* (1916), melodrama en seis partes que gozó de enorme éxito durante la guerra. El papel del título fue asumido por el popular actor danés Olaf Fønss, cuyo aspecto romántico influyó en las modas del Berlín elegante. Habida cuenta que esta serie —precursora de los filmes de Frankenstein— nació de fuentes distintas que la leyenda cinematográfica *Der Golem* de Wegener, las analogías entre ambas películas son particularmente notables.

Como el Golem, Homunculus es un producto artificial. Generado en una retorta por el profesor Hansen, famoso científico, y su asistente Rodin, llega a ser un hombre de brillante intelecto y voluntad indomable. Pero no bien se entera del secreto de su nacimiento, se comporta como el Golem: Homunculus es un Golem en la esfera consciente. Se siente un desamparado y anhela el amor para liberarse de su fatal soledad. Este deseo todopoderoso lo lleva a países lejanos, donde espera que su secreto no se conozca; pero la

verdad siempre se conoce y, pese a que haga cualquier cosa por conquistar los corazones de la gente, ésta se resiste horrorizada, diciendo: «Es Homunculus, el hombre sin alma, el servidor del diablo, un monstruo». Cuando le matan el perro, aun Rodin, su único amigo, no puede evitar que el defraudado Homunculus desprecie a la humanidad. Al presentar lo que le ocurrirá después, la película predice sorprendentemente a Hitler. Obsesionado por el odio, Homunculus se hace dictador de un gran país, y entonces comienza a tomarse inaudita venganza por sus sufrimientos. Disfrazado de obrero, incita a las masas a la huelga, lo que le permite que él, el dictador, las aplaste sin piedad. Finalmente, precipita una guerra mundial. Su existencia monstruosa es tronchada nada menos que por un rayo.**[6]**

Tanto *Homunculus* como *Der Golem* retratan a personajes cuyos rasgos anormales se presentan como resultado de orígenes también anormales. Pero el supuesto de tales orígenes no es sino un subterfugio poético, que trata de explicar el hecho, aparentemente inexplicable, de que estos héroes son, o creen ser, diferentes de sus congéneres. ¿Qué los hace tan diferentes? *Homunculus* explicita la razón de la que el Golem tiene una oscura conciencia: «Se me ha defraudado en la mayor cosa que la vida tiene para ofrecer». Alude a su ineptitud para dar y recibir amor, defecto que no puede sino proporcionarle un fuerte sentimiento de inferioridad. En la época en que se dio a conocer *Homunculus*, el gran filósofo alemán Max Scheler daba conferencias en reuniones públicas acerca de la causa del odk que Alemania despierta en todas partes del mundo. Los alemanes se parecía a Homunculus: tenían un complejo de inferioridad a causa de la evolución histórica que fue en detrimento de la autoconfianza de la clase media. A diferencia de los ingleses y franceses, los alemanes no han podido llevar a cabo su revolución y, en consecuencia, nunca pudieron establecer una sociedad verdaderamente democrática. En forma significativa, la literatura alemana no ofrece una sola obra que —como Balzac o Dickens— penetre un todo social articulado. En Alemania no existía una unidad social. Las capas de clase media estaban en un estado de inmadurez política, contra la cual temían luchar por temor a que luego peligrara su condición social ya insegura. Esta conducta retrógrada produjo un estancamiento psicológico. Su hábito de alimentar las sensaciones —íntimamente asociadas— de inferioridad y soledad era tan adolescente como su inclinación a manifestarse en sueños futuristas.

Las dos figuras cinematográficas artificiales reaccionan contra la frustración en forma parecida. En el caso de Homunculus, los impulsos que lo mueven a la acción son muy obvios. En él se combinan el poderoso deseo de

la destrucción con tendencias sadicomasoquistas que se manifiestan en su indecisión entre la sumisión humilde y la violencia vengativa. La muy acentuada amistad con Rodin agrega un toque de homosexualidad que flota en toda la película. El psicoanálisis moderno está indudablemente justificado al interpretar estas perversiones como un medio para escapar de los sufrimientos específicos que padece el Homunculus. El hecho de que ambos filmes traten de esas «válvulas de escape» revela fuerte predisposición por parte de los alemanes para utilizarlas.

Incontrolablemente enfurecidos, el Golem y Homunculus padecen muertes tan alejadas de la normalidad como sus orígenes. La de Homunculus es estrictamente supranatural, aunque pudo haber sido muerto por un acto de justicia o venganza. Aislándolo definitivamente del resto de la humanidad, su fin atestigua no sólo —como lo hizo *Der Student von Prag*— el deseo del alemán de clase media de exaltar su independencia frente a las exigencias sociales, sino también su orgullo en este aislacionismo deliberadamente escogido. Al igual que el suicidio de Baldwin, la muerte de ambos monstruos anuncia presagios tenebrosos.

Der Andere (El otro) fue la cuarta película del período arcaico que denotaba inquietud psicológica, una contrapartida realista de las tres fantasías precedentes. Presentada en 1913, estaba basada en la pieza teatral de Paul Lindau del mismo título, que dramatizaba un caso del tipo Dr. Jekyll-Mr. Hyde, planteándolo en una asfixiante atmósfera burguesa. En este caso, el Dr. Jekyll es un ilustrado abogado berlinés, el Dr. Hallers, quien durante una reunión sonríe escépticamente al enterarse de un caso de personalidad dividida. Sostiene que nada de eso puede sucederle a él. Pero, sobrefatigado por su trabajo, Hallers cae de un caballo y, como consecuencia del golpe, se torna con creciente frecuencia víctima de un sueño irresistible, de donde repetidamente emerge como «el otro». Este otro «yo» es un pícaro que se asocia con un ladrón para robar el piso que habita el propio abogado. Interviene la policía, arrestando al ladrón. Cuando lo indagan, su cómplice cae una vez más en profundo sueño y, al despertarse, revela ser el doctor Hallers, un Hallers completamente inconsciente de su participación en el delito. Su ruina sobreviene después de ser forzado a identificarse como el cómplice del ladrón. El asunto tiene, empero, un final feliz. Hallers recobra su salud y se casa: queda, así como el prototipo del ciudadano inmune a todas las perturbaciones psicológicas.[7]

La aventura de Hallers insinúa que cualquiera puede ser presa de una desintegración mental como Baldwin y, de esta forma, volverse un paria

como Homunculus. Pero Hallers es definido como un alemán de la clase media. A causa de su parentesco espiritual con las figuras fantásticas de las otras películas, pareciera de todo punto de vista justificable considerar a éstas también representantes de la clase media. En vez de especular sobre esa vinculación, *Der Andere* la trata como una cosa transitoria. La desintegración de Hallers aparece como una enfermedad curable y, lejos de terminar trágicamente, el protagonista vuelve al paraíso tranquilo de su vida normal. Esta diferencia debe atribuirse a un cambio de perspectiva. Mientras que las películas fantásticas reflejan espontáneamente ciertas actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva, *Der Andere* enfoca las mismas actitudes desde el punto de vista de un trivial optimismo de clase media. Conducida por ese optimismo, la anécdota minimiza la intranquilidad existente y, en consecuencia, la simboliza expresivamente por medio de un accidente efímero que no puede invalidar la confianza en una permanente seguridad.

3. GENESIS DE UFA

El nacimiento del cine alemán propiamente dicho fue, en parte, consecuencia de las medidas de organización adoptadas por las autoridades alemanas. El origen de esas medidas puede asignarse a dos observaciones que todos los alemanes bien informados estaban en condiciones de formular durante la Primera Guerra Mundial. En primer lugar, cobraron clara conciencia de la influencia ejercida por los filmes antigermanos en cualquier país extranjero, hecho que los alarmó mucho más, en cuanto apenas se habían dado cuenta del inmenso poder sugestivo, inherente al cine. En segundo lugar, reconocieron la insuficiencia de la producción local. Para satisfacer la inmensa demanda, productores incompetentes habían inundado el mercado con películas que resultaron ser inferiores en calidad al grueso de los filmes extranjeros;[1] además, el cine alemán no había sido animado todavía por el celo propagandístico evidenciado por los aliados.

Conscientes de esta peligrosa situación, las autoridades alemanas trataron de modificarla mediante su intervención directa en la producción cinematográfica. En 1916, el gobierno, con el apoyo de asociaciones que promovían objetivos culturales, políticos y económicos, fundó la Deulih (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*), compañía cinematográfica que, por medio de filmes documentales apropiados, habría de dedicarse a la publicidad del país tanto en el extranjero como en la propia Alemania.[2] A comienzos de 1917, siguió la fundación de Bufa (*Bild- und Filmamt*); fundada como un simple organismo gubernamental, abastecía a las tropas, en los frentes de batalla, con salas de proyección y se hacía también cargo de la tarea de proveer los documentales que registraban las actividades militares.[3]

Esto ya era algo, pero no suficiente. Cuando, tras la entrada de los Estados Unidos en la guerra, las películas de ese país se expandieron por todo el mundo, inculcando con fuerza incombatible el odio a Alemania, tanto en los neutrales como en los enemigos, los dirigentes alemanes llegaron a la conclusión de que sólo una enorme organización podría contraatacar esa campaña. El omnipotente general Ludendorff en persona tomó la iniciativa, recomendando la unión de las principales compañías cinematográficas para que sus energías antes diseminadas pudieran canalizarse en pro del interés nacional. Sus sugerencias fueron órdenes. Mediante una resolución del Alto

Mando Alemán de noviembre de 1917, en contacto estrecho con prominentes financieros, industriales y armadores, la Messter Film, la Union de Davidson y las compañías controladas por la Nordisk —con el apoyo de un grupo de bancos— se fundieron en una nueva empresa: *Ufa (Universum Film A. G.)*. El total de sus acciones sumaba alrededor de veinticinco millones de marcos, de los que el Reich se quedó con casi un tercio: ocho millones. El cometido oficial de la Ufa era hacer propaganda en favor de Alemania, de acuerdo con las directrices gubernamentales. Estas no sólo hablaban de propaganda cinematográfica directa, sino también de películas características de la cultura alemana y de filmes al servicio de la educación nacional.**[4]**

Para la concreción de sus objetivos, Ufa debía elevar el nivel de la producción interna, pues sólo películas de alta calidad podían estar en condiciones de competir (y no digamos de superar) con los éxitos extranjeros en propaganda efectiva. Alentada por ese interés, Ufa reunió a un equipo de productores, artistas y técnicos de talento, y organizó el trabajo de estudio con la minuciosidad de la que depende el éxito en cualquier campaña de propaganda. Además, Ufa tenía que vender su mercadería. Con plena conciencia de ello, comenzó a infiltrarse en la Ucrania ocupada ya en marzo de 1918.**[5]**

En su esfuerzo por hacer del cine alemán un arma de propaganda, el gobierno no había previsto la derrota y la revolución. Sin embargo, los sucesos de noviembre no afectaron a esa arma, excepto —claro está— a Bufa, que, como un residuo de la administración imperial, fue disuelta a fines de 1918. En el caso de Ufa, se procedió a una transferencia de la propiedad: el Reich renunció a su participación, y el Deutsche Bank comenzó a adquirir la mayoría de las acciones, incluyendo las de la Nordisk.**[6]** Pero este cambio económico, no implicó un cambio de orientación. Toda vez que los nuevos dueños de Ufa apenas diferían de los viejos, se sintieron inclinados a perpetuar en la pantalla el programa nacionalista y conservador usado por el régimen anterior. Sólo era deseable un leve retoque: con vistas a la situación doméstica real, los filmes que se produjeran deberían establecer de manera absolutamente clara que la Alemania soñada por Ufa no era, de ninguna forma, idéntica a la Alemania de los socialistas.

A causa de la transformación de Ufa en una compañía privada, su concentración en la propaganda fue parcialmente desplazada por consideraciones puramente comerciales, especialmente con miras a la exportación. Pero también la exportación era de aplicación publicitaria, y, precisamente en el interés de la expansión económica, restaba aún, como

antes, la tarea de perfeccionar el cine alemán, de forma que pudiera imponerse a un mundo decididamente poco proclive a aceptar cualquier contribución de ese origen. Las películas alemanas de posguerra chocaron con un rígido boicot internacional, que duró varios años. Para superar ese bloqueo, inmediatamente después de la guerra Ufa comenzó a asegurarse derechos en salas cinematográficas de Suiza, Escandinavia, Holanda, España y otros países neutrales. Deulig, que como Ufa continuó trabajando bajo la República, adoptó la misma política, estableciendo contacto en la zona balcánica.**[7]**

La génesis de Ufa testimonia el carácter autoritario de la Alemania imperial, aunque en tiempo de guerra las autoridades de todos los países beligerantes asumen virtualmente poderes ilimitados, el uso que se hace de los mismos no es igual en todas partes. Cuando los dirigentes alemanes de la época de guerra ordenaron la creación de Ufa se apropiaron de actividades que en las democracias son fruto de la presión de la opinión pública. Por manipulada que esté, dicha opinión, conserva una espontaneidad que ningún gobierno democrático puede permitirse dejar de tomar en consideración. Después de la entrada de Norteamérica en la guerra las películas antigermanas fueron oficialmente propiciadas, pero el gobierno se apoyaba en tendencias emocionales socialmente existentes.**[8]** Esas películas expresaban lo que el pueblo sentía realmente. En Alemania, ninguna consideración similar originada en sentimientos populares influyó para tomar las decisiones en favor de una campaña cinematográfica parecida. Condicionados por las necesidades de la guerra, esos filmes estaban exclusivamente basados en argumentos hechos por expertos. Las autoridades alemanas daban por supuesto que la opinión pública podía modelarse en patrones conforme a su deseo. Sintomáticamente, los alemanes estaban tan acostumbrados al manejo autoritario de sus asuntos que creyeron que la propaganda cinematográfica enemiga también era la resultante de una similar planificación gubernamental.

Cualquier sistema de organización tiene que llenarse de vida. El nacimiento del cine alemán se originó no sólo en la creación de Ufa, sino también en la excitación intelectual manifestada en la Alemania de posguerra. Todos los alemanes estaban en una disposición que define la palabra *Aufbruch*. En el fértil sentido con que se la usaba entonces, la palabra significaba abandono del mundo derruido de ayer hacia un mañana edificado sobre el terreno de concepciones revolucionarias. Esto explica por qué, como en Rusia, el arte expresionista se hizo popular durante ese período.**[9]**

Repentinamente, el público captó el significado de las pinturas de vanguardia y se vio reflejado en dramas visionarios que anunciaban a una humanidad suicida el evangelio de una nueva era de hermandad.

Intoxicados por tales perspectivas, que ahora parecían estar a su alcance, los intelectuales, estudiantes, artistas y todo aquel que sentía ese impulso se aprestaron a resolver con igual facilidad los problemas económicos, sociales y políticos. Leían *El capital* o citaban a Marx sin haberlo leído; creían en el socialismo internacional, en el pacifismo, el colectivismo, la dirección aristocrática, la vida comunitaria religiosa o la resurrección nacional y, frecuentemente, presentaban una mezcla confusa de esos ideales variados como un ideal nuevo. Pero cualquiera que fuera la causa por que abogaran, les parecía un remedio universal para todos los males, particularmente en los casos en que su descubrimiento se debía a la inspiración más que al conocimiento. Cuando, después del armisticio, Max Weber, egregio profesor y gran demócrata alemán, criticó —en un mitin— las humillantes condiciones de paz que tenían preparadas los aliados, un escultor de reputación local gritó: «¡Alemania debe permitir que las demás naciones la crucifiquen para bien del mundo!». La ansiedad con que el escultor se lanzó a esta declaración dostoievskiana era muy sintomática. Alemania fue cubierta por innumerables programas y manifiestos, y el más pequeño de los salones de reunión resonaba con el clamor de acaloradas discusiones. Era uno de esos raros momentos en que el alma de todo un pueblo rebasa sus límites tradicionales.

En el despertar de este tumultuoso *Aufbruch* se desvanecieron los últimos prejuicios contra el cine. Y lo que es aún más importante, el cine atrajo energías creadoras que ansiaban una oportunidad para expresar adecuadamente las nuevas esperanzas y temores que saturaban la nueva era. Jóvenes pintores y escritores recién llegados del frente de batalla se aproximaban a los estudios cinematográficos animados, como el resto de su generación, por el deseo de comulgar con el pueblo. Para ellos el cine era, más que un medio rico en posibilidades vírgenes, el único medio para difundir mensajes a las masas. Naturalmente, los productores cinematográficos y los grandes dirigentes entraron en conflicto con esas intenciones tan elevadas, pactando toda clase de compromisos. Pero, así y todo, esta efervescencia de posguerra enriqueció la pantalla alemana con singular significado y lenguaje propio.

EL PERIODO DE POSGUERRA (1918-1924)

4. LA CONMOCION DE LA LIBERTAD

Denominar revolución a los sucesos de noviembre de 1918 sería exagerado. En Alemania no hubo tal revolución. Lo que ocurrió realmente fue la caída de los que detentaban el mando como consecuencia de una situación militar desesperada y de una revuelta de la marina, que sólo se materializó porque el pueblo estaba harto de la guerra. Los socialdemócratas que asumieron el poder estaban tan faltos de preparación para la revolución que, originariamente, ni siquiera pensaron en establecer una república. Su proclamación fue repentina e improvisada.[1] Estos dirigentes, en quienes Lenin había depositado tanta esperanza, demostraron ser incapaces de eliminar a los grandes terratenientes, industriales, generales y a la organización judicial. En lugar de crear un ejército del pueblo confiaron en las formaciones antidemocráticas del Freikorps para aplastar a los espartaquistas. El 15 de enero de 1919, oficiales de Freikorps asesinaron a Rosa Luxemburg y a Karl Liebknecht, crimen al que pronto seguiría la serie de notorios asesinatos de *Feme*[*], ninguno de los cuales fue jamás castigado. Tras las primeras semanas de la nueva república, las viejas clases gobernantes comenzaron a restablecerse. Excepción hecha de escasas reformas, poco era lo que había cambiado.[2]

Sin embargo, la ola de excitación intelectual que acompañó inclusive a esa revolución malograda revela el cataclismo que padeció Alemania después del colapso de la vieja jerarquía de valores y convenciones. Por un corto tiempo, el espíritu alemán tuvo una oportunidad única para superar hábitos hereditarios y reorganizarse completamente. Gozó de libertad de elección, y el ambiente estaba lleno de doctrinas que trataban de captarlo y atraerlo hacia un reagrupamiento de actitudes íntimas.

En el dominio de la vida pública, nada se había arreglado aún. La gente sufría hambre, desorden, desocupación, y aparecieron los primeros síntomas de la inflación. Las luchas callejeras se tornaron sucesos diarios. Las soluciones revolucionarias parecían, ora remotas, ora inmediatas. La latente lucha de clases alentaba temores y esperanzas.

De los dos tipos de películas en boga inmediatamente después de la guerra, el primero estaba amasado con materias vinculadas a la vida sexual, con innegable tendencia hacia lo pornográfico. Los filmes de esa clase

aprovecharon la cultura sexual oficialmente fomentada en la Alemania de preguerra. En esa época, los muchachos de dieciocho años no ingresaban a la Universidad sin que el colegio los hubiera iniciado por medio de algún médico en los peligros de las enfermedades venéreas y en el uso de profilácticos. Durante la guerra, Richard Oswald, un versátil director cinematográfico con instinto para descubrir las necesidades del mercado, intuyó que había llegado la hora, de transportar ese adoctrinamiento a la pantalla. Consiguió hábilmente que la Sociedad para Combatir las Enfermedades Venéreas (*Gesellschaft zur Bekämplung der Geschlechtskrankheiten*) patrocinara su película *Es werde Licht (Hágase la luz)*, que trataba de la acción destructora de la sífilis. Era el año 1917. En cuanto la taquilla justificó su celo higiénico, Oswald continuó manteniendo viva la llama y en 1918 agregó una segunda y tercera partes.**[3]** La película se estiró como un acordeón. En el mismo año, la Union de Davidson, evidentemente estimulada por el éxito de Oswald, presentó *Keimendes Leben* que, con Jannings, hacía publicidad higiénica bajo los auspicios de un alto funcionario sanitario.**[4]** Este digno patrocinio deslumbró, naturalmente, a los censores.

Cuando, inmediatamente después de la guerra, el Consejo de Representantes del Pueblo abolió la censura —medida que revela las ideas confusas del gobierno acerca de las exigencias revolucionarias—, la consecuencia no fue la transformación de la pantalla en una plataforma de propaganda política, sino un repentino aumento de películas que pretendían ocuparse de la cultura sexual. Al no temer ya la supervisión oficial, todos caían en prolijas descripciones de excesos sexuales.

Tonificado por la atmósfera de libertad, Richard Oswald se sintió en tal trance creador que añadió una cuarta parte a *Es werde Licht*, y también hizo un film llamado *Die Prostitution*. Se produjeron cantidades de películas parecidas bajo títulos tan tentadores como: *Vom Rande des Sumpfes; Frauen, die der Abgrund verschlingt; Die Verlorene Töchter; Hyänen der Lust*. Una de ellas, *Gelübde der Keuschheit*, mezclaba tomas que detallaban las aventuras amorosas de un sacerdote católico con otras de devotos que rezaban el rosario por la salvación del alma del religioso. Otras dos películas, significativamente tituladas *Aus eines Mannes Mädchenjahren* y *Anders als die Anderen (Diferente de los otros)*, trataban de las tendencias homosexuales; ambas aprovechaban la ruidosa resonancia de la Campaña del doctor Magnus Hirschfeld contra el parágrafo 175 del Código Penal que sancionaba ciertas prácticas sexuales anormales.**[5]**

La atracción ejercida por los temas sexuales resultó una jugosa especulación comercial. De acuerdo con los balances, muchas salas de exhibición duplicaban sus entradas mensuales siempre que presentaran importantes películas sexuales.[6] Naturalmente, éstas eran anunciadas con un lenguaje adecuado. Por ejemplo, la película *Das Mädchen und die Männer* fue presentada como «una película picante extraída de la vida de una muchacha que quema su juventud en brazos de los hombres y se agosta con el nostálgico deseo de la grandeza de una pureza inalcanzable».[7] Las películas de esa ralea atraían a la multitud de soldados desmovilizados aún no adaptados a una vida civil que parecía rechazarlos, a los jóvenes que habían crecido como maleza mientras sus padres estaban en la guerra; y a todos aquellos que aparecen en épocas de desajuste buscando trabajo, jugando, esperando oportunidades o simplemente callejeando. Los más privilegiados también gozaban con esos estimulantes, como puede inferirse del éxito de *Opium (Opio)*, que fue proyectada en una sala lujosa de Berlín con las localidades totalmente vendidas durante tres semanas.[8] Claro está que en ese caso se trataba de evitar ser visto.

Las películas sexuales daban testimonio de las urgencias primitivas que se despertaron en todos los países beligerantes después de la guerra. La naturaleza misma impulsaba a ese pueblo que se había enfrentado durante una eternidad a la muerte y la destrucción a ratificar sus violados instintos vitales por medio de excesos. Era un proceso casi automático; el equilibrio no podía alcanzarse en el acto. Sin embargo, dado que los alemanes sobrevivieron a la matanza para sufrir a continuación las penurias de una especie de guerra civil, esta moda de los filmes sexuales no puede ser plenamente explicada como un mero síntoma de liberación repentina de la presión. Tampoco implicaba un significado revolucionario. Aunque algunos parecían escandalizarse por la intolerancia del Código Penal, esas películas no tenían nada en común con la agitación de preguerra contra las anacrónicas convenciones sexuales. Tampoco reflejaban los revolucionarios sentimientos eróticos que alentaban en la literatura contemporánea. Eran sólo películas vulgares que vendían sexo y evasión. El hecho de que el público las pidiera indicaba más bien una falta de voluntad generalizada a verse envueltos en actividades revolucionarias; de no ser así, el interés en lo sexual hubiera sido absorbido por el interés en los objetivos políticos propuestos. Los excesos son, frecuentemente, un intento inconsciente de ahogar la conciencia de frustraciones íntimas y profundas. Este mecanismo psicológico parece haberse impuesto a muchos alemanes. Era como si se sintieran paralizados ante la libertad que se les ofrecía y se

acogieran instintivamente a los placeres sin problemas de la carne. Los filmes sexuales estaban rodeados de una aureola de tristeza.

Junto al eco favorable que tenían estos filmes se alzó, como es de suponer, una rígida oposición. En Düsseldorf, el público de *Gelübde der Keuschheit* llegó a despedazar la pantalla; en Baden, el procurador fiscal se incautó de las copias del film de Oswald, *Die Prostitution*, y recomendó su procesamiento legal.**[9]** En otras partes, la iniciativa fue asumida por la juventud. En Dresde se hicieron manifestaciones contra el film *Fräulein Mutter (Madre soltera)*, mientras que en Leipzig, los *boy-scouts (Wandervögel)* redactaron un manifiesto que censuraba a la escoria cinematográfica presente entre el ambiente de actores y propietarios de salas.**[10]**

¿Eran esas cruzadas el resultado de la austeridad revolucionaria? El hecho de que la juventud que había hecho manifestaciones en Dresde distribuyera folletos antisemitas revela que esa campaña local era una maniobra reaccionaria calculada para distraer los resentimientos de la sufrida pequeña burguesía contra la vieja clase dominante. Responsabilizando a los judíos de los filmes sexuales, los intrigantes de Dresde podían estar casi seguros de poder dirigir a la baja clase media hacia donde querían. Lo cierto es que esas orgías y extravagancias eran condenadas por una indignación moral mucho más venenosa en cuanto ocultaba la envidia hacia los que abrazaban la vida realísticamente. También los socialistas lanzaron ataques contra ese tipo de películas. Tanto en la Asamblea Nacional como en muchas legislaturas declararon que su acción para socializar y comunizar la industria cinematográfica contribuiría eficazmente a terminar con la plaga del cine procaz,**[11]** pero proponer la socialización por razones de moralidad convencional era un argumento que desacreditaba la idea que pretendía apoyar. La idea era un cambio revolucionario; el argumento se adecuaba a la mentalidad de los filisteos. Esto ejemplifica la escisión entre las convicciones de muchos socialistas y sus prejuicios y tendencias de clase media.

La plaga cundió en 1919 y luego se aplacó. En mayo de 1920, la Asamblea Nacional rechazó varias mociones a favor de la socialización y, simultáneamente, sancionó una ley que regulaba todas las materias cinematográficas del Reich. Se reinició la nefasta censura nacional.**[12]**

El otro tipo de películas en boga tras la guerra fue el espectáculo histórico. Mientras las películas sexuales colmaban los estratos inferiores del mundo cinematográfico, las de historia se afianzaron pronto en los niveles altos, reservados al arte. Alcanzaran o no las altas cimas de la perfección artística,

los fundadores de Ufa que, como ya se vio, propiciaban la idea de poner el arte al servicio de la propaganda, las planeaban como tales.

Un interesante artículo publicado en enero de 1920 por Rudolf Pabst prueba la seriedad con que los alemanes se prepararon para la reconquista de una prominente posición económica y cultural mundial.[13] Pabst criticaba severamente los cortos de publicidad porque subordinaban el entretenimiento a la propaganda. Decía que cualquier público desea ser entretenido; por lo tanto, esos cortos se resentían por ser interludios aburridos. Explicaba el tremendo éxito de la mayoría de los filmes extranjeros de propaganda precisamente por el hecho de ser películas notables, plenas de suspense y de acción, películas —destacaba— que sugerían la propaganda muy sutilmente en vez de vociferada. Su conclusión era que los alemanes no debían comunicar abiertamente a los públicos foráneos su inquebrantable eficiencia económica sino inducirlos a admitirla por medio de películas largas que ofrecieran a la vez un entretenimiento notable. Para que sirviera de medio para un fin ese entretenimiento cinematográfico tenía que parecer un fin en sí mismo. No fue mera casualidad que hacia 1920 Deulig, que hasta entonces se había especializado en documentales de propaganda, comenzara a incluir en su producción películas descriptivas de ficción.[14]

No bien se había terminado de fundar Ufa cuando sus dirigentes siguieron ya la línea que el artículo de Pabst señalaba como política correcta. Existía un modelo de entretenimiento de fuerte atracción para el gusto por todo lo que fuera *kolossal*: el superespectáculo italiano. Filmes como *Quo Vadis* y *Cabiria* habían sido la furia de dos continentes. Claro está que su costo era exorbitante; pero Ufa podía permitirse gastar millones. Comenzó por invertirlos en la película *Veritas Vincit*, hecha en 1918 por Joe May; una gigantesca estupidez que apeló a la teoría de la transmigración de las almas para arrastrar una historia de amor a través de tres edades históricas con una pomposa presentación.[15]

Este primer intento de grandilocuencia fue seguido por realizaciones más logradas; estaban inspiradas por Davidson, quien, después de la gran fusión de noviembre de 1917, se había convertido en uno de los jefes dirigentes de Ufa. Davidson soñaba con dramas suntuosos que presentaran a su nueva favorita Pola Negri; creía que sólo Lubitsch podía manejar a mujer tan superior, por lo que se esforzó para que el proyecto atrajera a éste. «No, estimado director», contestó Lubitsch, «esto no es para mí. Yo seguiré con mis comedias». Pero finalmente cedió a los deseos de Davidson. Mientras la guerra se aproximaba lentamente a su fin, Lubitsch dirigió a Pola Negri en

dos películas, *Die Mumie Ma* y *Carmen*. Esas películas, protagonizadas por sus amigos los actores Emil Jannings y Harry Liedtke, fundaron su reputación como director dramático y lo revelaron como un verdadero discípulo de Max Reinhardt, cuyos recursos de escena adaptó a la pantalla con éxito.[16]

El eco que tuvo *Carmen* fue suficientemente promisorio para alentar una producción posterior de dramas espectaculares. En los dos primeros años de posguerra Lubitsch hizo cuatro de esos filmes, que justificaron ampliamente las esperanzas de éxito internacional forjadas por Davidson. Esta famosa serie comenzó con *Madame Dubarry*, presentada en la mayor sala berlinesa, el Ufa-Palats am Zoo, el 18 de septiembre de 1919, día en que abrió sus puertas al público.[17] Por entonces, las calles de Berlín eran recorridas por enormes manifestaciones; en *Madame Dubarry* se presentaban multitudes semejantes de parisienses soliviantados para ilustrar la Revolución Francesa. ¿Se trataba de un film revolucionario? He aquí los puntos sobresalientes de la trama: la condesa Du Barry, exaprendiza de sombrerera, después de llegar a ser la omnipotente amante de Luis XV consigue la libertad de su amado, Armand de Foix, apresado por haber dado muerte a su adversario en un duelo y lo hace nombrar miembro de la guardia real en palacio. Pero, tal como lo dice la sinopsis dada por Ufa, «Armand no puede soportar estas nuevas condiciones y conspira, haciendo del remendón Paillet el jefe de los planes revolucionarios». Paillet encabeza una delegación que se dirige al palacio en el mismo momento en que el rey cae víctima de una viruela que lo llevará a la muerte. Madame Du Barry encuentra al remendón en una escalera y lo envía a la Bastilla. Poco después —el desprecio de la narración por los hechos históricos sólo lo iguala el descuido por su significado— Armand incita a las masas a asaltar ese símbolo del poder absolutista. Luis XV muere y su amante, expulsada de la corte, es arrastrada al tribunal revolucionario que preside Armand. Este trata de salvarla. Pero Paillet se anticipa a ese intento de amor matando a Armand y haciendo condenar a muerte a Madame Du Barry. Al final, se la ve en el cadalso rodeada por innumerables puños vengativos que emergen de una multitud que goza fanáticamente con la caída de su hermosa cabeza.

Esta narración de Hans Kräly, autor asimismo del resto de las producciones espectaculares de Lubitsch, en colaboración con Norbert Falk y otros, priva de su significado a la revolución. En vez de analizar los hechos revolucionarios en sus causas económicas y sociales, los presenta permanentemente como la resultante de conflictos psicológicos. Es un amante engañado el que, animado por el deseo de venganza, induce a las masas a que

tomen la Bastilla. De manera similar, la ejecución de Madame Du Barry se atribuye a motivos de venganza personal más que a razones políticas. *Madame Dubarry* no explota las pasiones inherentes a la Revolución sino que reduce la Revolución a un derivado de pasiones privadas. Si fuera de otra forma, la trágica muerte de los amantes no hubiera conseguido eclipsar el levantamiento victorioso del pueblo.[18]

Las tres superproducciones siguientes de Lubitsch estaban en la misma línea. En *Anna Boleyn (Ana Bolena, 1920)* invirtió ocho millones y medio de marcos en la minuciosa pintura de la vida sexual de Enrique VIII, presentándola en un ambiente abigarrado que incluía intrigas cortesanas, la Torre, dos mil extras y algún episodio histórico. En este caso particular no tuvo necesidad de distorsionar mucho los hechos reales para hacer que la historia pareciera el producto de la vida privada de un tirano. También aquí los deseos despóticos destruyen sentimientos tiernos. Un caballero a sueldo mata al amante de Ana Bolena y finalmente ella misma llega al patíbulo. Para acentuar la atmósfera siniestra se insertan episodios de torturas que fueron vistos por un crítico como «tersa su gestión del horror medieval e insensible exposición de la pena de muerte».[19]

Todos estos ingredientes reaparecieron en *Das Weib des Pharao (La mujer del Faraón)*, que sin embargo pareció algo nuevo porque sustituyó a la Torre por la Esfinge y aumentó considerablemente el número de extras y de intrigas. El tirano, faraón Amenes, está tan perdidamente enamorado de la esclava griega Theonis que se niega a devolver la muchacha a su legítimo propietario, un rey etíope; razón por la cual ambas naciones se traban en guerra sangrienta. Para contribuir a la confusión política y emocional se agrega la predilección de Theonis por un joven llamado Ramfis. En un estado de total enajenación, la anécdota, inesperadamente, desemboca en un final feliz, pero —en el último momento— prevalece el sentido trágico y, en vez de sobrevivir a sus dificultades, los amantes son lapidados por el pueblo, mientras Amenes muere de un ataque de consunción interior.[20]

Sumurun (1920), versión cinematográfica de la pantomima teatral *Sumurun* de Reinhardt, con Pola Negri de protagonista, prefirió los ambientes fantásticos de Oriente al reino de la historia, haciendo de un jeque ansioso de aventuras sexuales la contrapartida cómica de Amenes y Enrique VIII. El jefe sorprende a su hijo y a su amante, una bailarina, en un momento de intimidad, incidente arreglado por un juglar jorobado que quiere vengarse de la joven bailarina porque ésta no le corresponde. En un ataque de celos, el jeque mata a la pareja mientras que el sensible jorobado se siente impelido a matar al

jeque. Cargada de besos y cadáveres, esta fantasía espectacular pretendía una especie de superioridad sobre su terna, satirizándolo agradablemente.[21]

Toda la serie dio lugar a numerosos filmes espectaculares, que, invariablemente, adoptaron el argumento estandarizado por Lubitsch y sus colaboradores. El muy elogiado *Danton* de Buchowetski (presentado en 1921) superó aún a *Madame Dubarry* en su desprecio por la Revolución Francesa. Envidiando la popularidad de Danton, el Robespierre de esta película lo acusa de libertinaje y convivencia con los aristócratas; pero el magistral discurso de Danton transforma un auditorio mal dispuesto en una multitud de partidarios extasiados. A fin de conjurar este peligro, Robespierre difunde el rumor de que han llegado alimentos y serán distribuidos gratuitamente. El recurso da resultado: la gente escapa, abandonando a Danton a merced de su despiadado enemigo. Según esa película, las masas son tan despreciables como sus conductores.[22]

La recepción internacional dada a cualquier realización depende de su capacidad para desatar, en todas partes, fértiles incomprensiones. Las películas de Lubitsch —las primeras producciones alemanas de posguerra que se conocerían en el extranjero— poseían esa condición. Hacia fines de 1920 comenzaron a aparecer en EE. UU., entusiásticamente recibidas por un público que, para entonces, más bien repudiaba los dramas históricos. Todos los críticos contemporáneos coincidían en elogiar como virtud fundamental de estos filmes su sentido de la autenticidad, su notable «realismo histórico». «La historia», decía un crítico de *Anna Boleyn*, «se nos presenta desnuda, real, sin romanticismo, en toda su grandeza y barbarie». El pueblo norteamericano, molesto por el fracaso de la política de Wilson, tenía tal ansia de historia descarnada que se sintió atraído o por películas que describían grandes acontecimientos históricos como obra de intrigantes sin escrúpulos. Consecuentemente, Lubitsch fue llamado el «gran humanizador de la historia» y el «Griffith de Europa».[23]

Los franceses habían sufrido mucho a causa de Alemania para reaccionar tan ingenuamente como los norteamericanos. Obsesionados por la desconfianza, creían que cuanto provenía de allende el Rin estaba concebido para envenenarlos. Por lo tanto, juzgaron a Lubitsch más como un propagandista inteligente que como un gran humanista, y sospechaban que sus películas enlodaban deliberadamente el pasado de los aliados. En esas películas —declaró Canudo, escritor cinematográfico de París— «la historia francesa… estaba pintada por la pluma pervertida y sexual de los alemanes». La misma opinión dominaba en otros países vecinos de Alemania. Aunque

Fréd.-Ph. Amiguet, de Ginebra, fue tan amable como para admirar la inspiración de los espectáculos de Lubitsch, los calificó duramente como «instrumentos de venganza».[24] Esos juicios emocionales apenas estaban justificados. Que las películas de Lubitsch no pretendían desacreditar la historia francesa o inglesa se deriva en forma concluyente del interés vital que tenía Ufa en crearse un mercado entre los aliados.

En su historia del arte cinematográfico alemán, producto de una mentalidad nazi con algunas valoraciones residuales prenazis, Oskar Kalbus vincula la celebridad de sus películas de gran espectáculo histórico con el momento de su producción; sostiene que eran producidas «porque en tiempos de emergencia nacional la gente es particularmente susceptible a que se le presenten grandes personalidades y períodos históricos».[25]

Pero se olvida totalmente del hecho de que esa susceptibilidad se traicionaba en películas que representaban no tanto períodos históricos como apetitos personales y que parecían apoderarse de la historia con el único propósito real de eliminarla completamente del campo de visión.[26] No se trata de que las películas históricas italianas o norteamericanas hayan consumado milagros de perspicacia; pero la sostenida falta de comprensión en los filmes de Lubitsch es significativa porque se hacían en un momento en que la ilustración del pueblo en cuanto a los sucesos políticos y sociales hubiera favorecido los intereses del nuevo régimen democrático. Todos esos espectáculos históricos alemanes que los norteamericanos confundieron con expresiones del «realismo histórico» saboteaban instintivamente toda inteligencia de los procesos históricos, todo intento de analizar modelos de conducta en el pasado.

El hecho de que Lubitsch hiciera de jorobado en *Sumurun* puede dar una pauta del verdadero significado de sus películas. Por entonces era muy excepcional que él asumiera personalmente algún papel. Después de apuñalar al jeque y liberar a todas las mujeres de su harén el jorobado vuelve del escenario del asesinato a su carpa de feria. «El debe brincar y bailar otra vez», dice el prospecto de Ufa, «porque el público quiere reír». Por vía de su identificación con un juglar que ahoga horrores con bromas. Lubitsch certifica, involuntariamente la impresión de que la moda que él contribuyó a crear se originaba en una mezcla de cinismo y sentimentalidad melodramática; el toque melodramático hacía más tolerable las implicaciones del cinismo. Su origen era un enfoque nihilista del mundo, como puede inferirse de la firme determinación con que las películas de Lubitsch y sus semejantes no sólo mataban a gobernantes insaciables, sino destruían también

a los jóvenes amantes, representativos de todo lo que cuenta en la vida. Caracterizaron la historia como si ésta careciera de significado. Parecían proponer que la historia es un campo reservado para instintos ciegos y feroces, producto de maquinaciones diabólicas que frustran para siempre nuestras esperanzas de felicidad y libertad.

Este evangelio nihilista concebido para el consumo de las masas debe haber satisfecho necesidades muy generalizadas. Cierto es que fue un bálsamo sobre las heridas de numerosos alemanes que, a causa de la humillante derrota de su patria, se negaron a seguir reconociendo a la historia como un instrumento de la justicia o la providencia. Al degradar la Revolución Francesa a una aventura discutible, tanto en *Madame Dubarry* como en *Danton*, ese nihilismo se reveló además como un síntoma de fuertes tendencias antirrevolucionarias, si no antidemocráticas, en la Alemania de posguerra. Por una vez, era un nihilismo que no asustaba a la nación. ¿Por qué? La única explicación sostenible es que, conscientemente o no, la mayoría del pueblo vivía con temor a los cambios sociales y, por lo tanto, recibió auspiciosamente las películas que no sólo atacaban a los malos gobernantes sino también a las buenas causas revolucionarias. Estas películas alentaban abiertamente la resistencia activa a todo cambio emocional que hubiera podido tonificar a la república alemana. Su nihilismo fundamental las hacía incurrir también en imágenes de destrucción total que, como las de *Der Student von Prag* u *Homunculus*, reflejaban premoniciones de una hecatombe final.

Los observadores norteamericanos admiraban el libre uso de la cámara practicado en estas producciones espectaculares de Lubitsch. Lewis Jacobs destaca que, en esa época, era revolucionario «volcar la cámara hacia el cielo o moverla hacia el suelo, apuntando a un mosaico, así como era heterodoxo enfocar a una multitud de espaldas; los cortes rápidos también eran chocantes».[27]

Su testimonio sugiere, erróneamente, que las películas de Lubitsch fueron las primeras en desarrollar esta iniciativa de la cámara cuando fue la guerra quien había despertado esa curiosidad de la cámara, haciéndola enfocar objetivos de importancia militar. Por entonces, eran muy comunes las fotografías de cráteres de granadas con algunas piernas en el borde superior, o de un montón de rifles, ruedas de camiones y torsos destrozados.[28] Si bien la estética tradicional habría condenado tal tipo de fotos por incoherentes, la generación de la guerra, que se había acostumbrado a ellas, comenzó a gozar de su singular poder expresivo. Este cambio de los hábitos visuales incitó a la

cámara a destacar partes del cuerpo, y a captar objetos desde ángulos insólitos.

El método de Lubitsch de prolongar la acción dramática por medio de tomas de ese tipo era una innovación adicional. Conmovidos por la catástrofe, los alemanes tenían que ajustar sus nociones convencionales a las necesidades del momento. En los inicios de tal metamorfosis cambian las perspectivas: lo consagrado por la tradición pierde su prestigio, mientras que otras cosas, hasta entonces desacreditadas, lo cobran repentinamente. Puesto que las desacreditadas obras históricas de Lubitsch expresaban una nueva concepción que reducía la historia a psicología, se vio obligado a recurrir a un nuevo complejo de elementos visuales. Su tendencia psicológica le hizo enfocar detalles tales como los arabescos de los mosaicos y las espaldas de la muchedumbre, aparentes pequeñeces que, sin embargo, acentuaban efectivamente sucesos emotivos importantes.

Lo que más fascinaba al público era «el indiscutible talento de Lubitsch para manejar masas».[29] Muchas décadas después de la presentación de sus películas, el público de cine aún recordaba las muchedumbres de la chusma parisiense en *Madame Dubarry*, las agitadas escenas de batallas en *Das Weib das Pharao* y el episodio de *Anna Boleyn* que mostraba a todo Londres ante la Torre esperando la solemne entrada de Ana Bolena.[30] Era bien claro que Lubitsch había aprendido con Max Reinhardt, quien ya había demostrado ser un maestro en el arte de rodear a las masas de intérpretes en el escenario con el espacio apropiado, y de orquestar dramáticamente sus movimientos. Tal vez Reinhardt presintió lo que vendría, puesto que las muchedumbres evolucionarían de simple elemento escénico al escenario de la vida alemana diaria —proceso que alcanzaría su culminación después de la guerra— cuando nadie podía dejar de encontrarlas en plazas y calles. Las masas eran ya algo más que un factor de gravitación social; eran tan tangibles como los individuos Para algunos, una esperanza; para otros, una pesadilla. Estaban en la imaginación de todos. El «coro parlante» de Ernst Toller trató de dotarlas de voz propia, y el mismo Reinhardt les pagó su tributo fundando un efímero «teatro de los cinco mil».[31]

El momento de llevar las masas a la pantalla fue bien elegido en cuanto se manifestaban como unidades dinámicas dueñas y señoras de vastos espacios, aspecto que el cine podía reflejar mejor que el teatro. Lubitsch supo cómo manejar esas muchedumbres y también demostró auténtica originalidad para captar un hecho familiar a los alemanes de posguerra: el contraste entre el individuo en la multitud y la multitud misma considerada como una entidad.

Para ese fin utilizó un recurso exclusivamente cinematográfico, que no podía describirse mejor ique con estas palabras de la señorita Lejeune: «Lubitsch tenía una forma de manejar sus muñecos que daba a la multitud y, por contraste, a la soledad, una nueva fuerza. Nadie con anterioridad había llenado y vaciado sus espacios con las masas oscilantes, precipitando sus elementos desde todos los rincones para cubrir la pantalla, dispersándolos nuevamente como un remolino con una única figura firme en el centro de la plaza ahora vacía».[32] La típica escena de masas de las películas de Lubitsch descomponía la multitud para exhibir, como núcleo, «una figura única» que, después de la disolución de la muchedumbre, quedaba sola en el vacío. De tal forma, el individuo quedaba como una criatura abandonada en un mundo amenazado por la dominación de las masas (Ilustr. 1). Junto al argumento estereotipado de esas reconstrucciones históricas, este recurso visual trataba la patética soledad del individuo con una simpatía que implica repudio por la masa plebeya y temor por su fuerza peligrosa. Era un recurso que probaba las tendencias antidemocráticas del momento.



1. *Madame Dubarry*. La amenaza de la dominación de las masas.

En los filmes de Lubitsch y sus derivados —que presentaban junto a Danton personajes tales como Lucrecia Borgia y Lady Hamilton— se mezclaban siempre dos tendencias dispares.[33] Una se manifestaba con estructuras arquitectónicas y vestuarios que suscitaban una exterioridad pasada. Con esta tendencia extravertida competía una introvertida: la pintura de ciertas configuraciones psicológicas con completa desconsideración por

los hechos dados. Pero esta mescolanza no perturbaba a nadie. Los fabricantes de películas eran expertos en el manejo de los ingredientes de tales filmes, resultando una mezcla agradable que ocultaba las divergencias en vez de exponerlas. Claro está que lo que revelaba era el nihilismo inherente del que he hablado.

La mezcla engañosa de realismo convencional y psicología presuntuosa gestada por Lubitsch y sus imitadores nunca fue adoptada de forma genérica. En muchas películas de Alemania de posguerra la introspección superó a la tendencia extravertida. Esas películas, influidas no tanto por la seudorrealista *Madame Dubarry* de Lubitsch como por la fantástica *Der Student von Prag* de Wegener, reflejaban grandes acontecimientos en abismos emocionales, con una intensidad que transformaba ambientes comunes en extrañas junglas. Predominaron entre 1920 y 1924, período que será considerado como un todo consecutivo.

Pero antes de examinar las realizaciones esenciales del período de posguerra debemos prestar alguna atención a las películas de segunda fila. Esta caracterización responde más a sus valores sintomáticos que estéticos. Satisfacían necesidades del momento o gustos desterrados, asumían características provincianas, así como se apropiaban de temas de interés mundial. Significativamente, no siguieron la tendencia introvertida de la época, sino que trataron asuntos que les permitieron preservar en alguna medida aspectos usuales de la vida. Entre ellas, floreciendo en 1919 y 1920, había un grupo de películas populares que trataban de aventuras sensacionales de cualquier lugar, conocido o desconocido, de la tierra. Los desconocidos eran preferidos por su encanto exótico. En *Die Herrin der Welt,* serie en ocho partes, una valiente muchacha alemana viajaba desde el interior virgen de China al país legendario de Ophir para encontrar allí el fabuloso tesoro de la Reina de Saba.[34]

Otras películas de esta clase —tales como la alegre *Der Mann ohne Namen* y la primera película de Fritz Lang, *Die Spinnen (Las arañas)*— también se filmaban en serie, posiblemente tentadas por la inmensidad de espacios geográficos que cubrían.[35] Aunque la película de Joe May, que costó 20 millones de marcos, *Das Indische Grabmal (La tumba india)*, se confiaba a la India y era de longitud normal, eclipsó a las películas en episodios. En esta superproducción, con la misma moraleja siniestra de las históricas de Lubitsch, no sólo se adaptaban para la pantalla las prácticas milagrosas de los yogas, sino que se mostraba a ratas que roían las cadenas de

su héroe prisionero, elefantes que formaban una gigantesca columna, y una lucha a muerte contra los tigres.[36] Los circos de esa época conseguían buenas ganancias con el alquiler de animales. Todo el conjunto de películas, con su regusto por escenarios exóticos; evocaba la alucinación de un prisionero. La prisión era, desde luego, la patria bloqueada y mutilada; por lo menos, esa era la forma en que muchos alemanes la sentían. Lo que ellos llamaban su misión mundial había sido desbaratada y todas las salidas parecían selladas. Estas películas devoradoras de espacio revelan cuán amargamente lamentaba el alemán medio su encierro voluntario. Actuaban como sustitutivos que satisfacían ingenuamente el suprimido deseo de expansión por medio de películas que permitían a su imaginación volver a anexionarse el mundo, incluyendo a Ophir. En cuanto a Ophir, los prospectos de *Die Herrin der Welt (La dueña del mundo)* no omitían destacar que la idea de ubicar ese reino mítico en África había sido postulada por Karl Peters. Puesto que Karl Peters era el animador de la Sociedad Alemana de Colonización (*Deutscher Kolonialverein*) y uno de los fundadores del África Oriental Alemana, la mención de su nombre indicaba abiertamente las connotaciones oportunistas de la película. La inflación impidió a los productores de películas enviar —en ese momento— expediciones costosas al confín del mundo.[37] Como consecuencia, se vio una pagoda china coronar la cima de una colina y la llanura arenosa de Brandeburgo hizo las veces de un desierto auténtico. Esta ficción resultó un vehículo de progreso, y obligó a los equipos de los estudios alemanes a desarrollar más de una técnica especial.

En aras de una completa información —manía muy aburrida para cultivarla pero pese a todo muy productiva como para suprimirla— no deben omitirse las comedias producidas durante el período de las películas introvertidas. Una vez más fue Lubitsch quien se puso a la cabeza en ese campo, que sólo abandonaría para complacer a Davidson. ¿Lo abandonó? Mientras incitaba a una masa de extras para que insultaran a *Madame Dubarry* y dieran vivas a *Anna Boleyn*, también dirigía una especie de opereta cinematográfica: *Die Puppe* (*La muñeca*, 1919), y la sátira *Die Austernprinzessin* (*La princesa de las ostras*, 1919), a la que se critica el haber ridiculizado torpemente hábitos norteamericanos.[38] De esa forma puso en práctica la filosofía de su jorobado en *Sumurun*, que «debe danzar y brincar otra vez porque el público quiere reír». Teniendo en cuenta la rapidez con que Lubitsch cambió asesinatos y torturas por danzas y bromas es muy probable que sus comedias surgieran del mismo nihilismo que sus dramas históricos. Esta tendencia le facilitó el drenado de la gravedad de los grandes

hechos y la conversión de las posibilidades cómicas en entretenimientos. Condimentados por él, los entretenimientos se tornaban platos exquisitos. Desde 1921 en adelante, habiendo terminado con la historia, Lubitsch se dedicó casi exclusivamente al sabroso entretenimiento del que era maestro. En su *Die Bergkatze* (*El gato montés*, 1921), fríamente recibida, Pola Negri, gatuna hija de un bandolero, se movía en medio de grandiosas formas arquitectónicas en una parodia de las jactanciosas maneras balcánicas de militarismo pomposo, y tal vez de la moda expresionista.**[39]**

Si no hubiera sido por Lubitsch, las comedias cinematográficas alemanas de la época apenas si hubieran sido dignas de mención. Por encima de producciones de genuino humor cinematográfico prevalecían adaptaciones de operetas y obras teatrales —entre éstas la indescriptible *Alt Heidelberg* (*El príncipe estudiante*, 1923)—; y las comedias norteamericanas se acreditaban más efectivamente que las nativas ante un público ansioso de pasar un momento risueño.**[40]** Esto prueba una vez más que, en Alemania, el natural deseo de felicidad no era tanto exigido como tolerado.

Las necesidades escapistas eran compensadas, en parte, por la urgencia de tomar partido en el choque de opiniones. Veraz expresión de indignación filistea, varias películas deploraban la general depravación de posguerra, la locura por el baile y los *nouveaux riches*.**[41]** Desenfrenados mensajes de propaganda se mezclaban con estos dictados éticos. Dos películas desacreditaron al ejército francés e impulsaron al gobierno de ese país a enviar fuertes notas a Berlín; otras fueron vetadas por la censura por difundir puntos de vista antisemitas y antirrepublicanos.**[42]** A causa de la tensa atmósfera de esos tiempos, aun temas remotos hirieron ocasionalmente susceptibilidades políticas. En 1923, la proyección en Munich de una versión cinematográfica de *Nathan der Weise (Nathan el sabio)* de Lessing, tuvo que interrumpirse por desórdenes antisemitas, incidente precursor de las notorias manifestaciones del Berlín nazi que, nueve años después, derivarían en la prohibición de *All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente)*.**[43]** A pesar de ello, todos estos sucesos cinematográficos son de mero interés ideológico; más que describir la esencia del grupo, caracterizan intenciones gregarias.

Ya en 1919, el escritor de temas de estética doctor Victor E. Pordes, se lamentaba de la torpeza con que la cinematografía alemana conformaba dramas que se referían a escenas de la vida social y a cuestiones de *savoir-faire*. Siempre que haya que reflejar las costumbres civilizadas, decía, las

películas norteamericanas, francesas y danesas superan a las alemanas «tanto en la educación social y en la calidad de los actores, como en el tono, matiz y discreción artística de la actuación y, finalmente, en el conocimiento preciso y observación de las costumbres».[44] Pero, ciertamente, no fue pura incapacidad lo que interfirió en la expresión de las costumbres en el cine alemán, sino que las críticas de Pordes corroboran lo ya dicho acerca de la tendencia introvertida de todas las películas representativas hasta 1924. No habían sido pensadas para registrar fenómenos objetivos: su fracaso en ello era la consecuencia inevitable de su propio plan. La pintura y literatura progresistas de la época manifiestan exactamente la misma aversión por el realismo. Pero esa similitud de estilo no excluye diferencias de contenido y significado; por el contrario, en esas cuestiones la pantalla tomó su propio camino independiente. La tendencia introvertida que siguió debe rastrearse en poderosos deseos colectivos. Millones de alemanes, en particular de la clase media, parecían haber logrado sustraerse de un mundo determinado por la presión aliada, las violentas luchas internas y la inflación. Actuaban como si vivieran bajo la influencia de un *shock* aterrorizante que hubiese perturbado las relaciones normales entre su existencia interior y exterior. En la superficie continuaron viviendo como antes; psicológicamente se replegaron dentro de sí mismos.

Este replique en sí mismos fue favorecido por varias circunstancias. En primer lugar, se acomodaba admirablemente a los intereses del grupo alemán gobernante, cuyas oportunidades de supervivencia dependían de la disposición de las masas para no indagar demasiado las razones de sus propios sufrimientos. En segundo lugar, la clase media siempre se había manifestado contenta con ser gobernada, y ahora que la libertad política había sobrevenido en forma repentina estaba tanto teórica como prácticamente sin preparación para asumir responsabilidades. El *shock* que vivieron fue provocado por la irrupción de la libertad. En tercer lugar, llegaron a la lucha en momentos en que cualquier intento por compensar la abortada emancipación burguesa estaba destinado a precipitar una solución socialista. ¿Decidirían aventurarse los socialdemócratas en experimentos revolucionarios? Toda la situación parecía tan espinosa que ninguno se sintió lo suficientemente resuelto para hacerle frente.

No obstante, cometeríamos una simplificación injusta al calificar el éxodo psicológico del mundo exterior como un movimiento meramente regresivo. Durante el período de su retirada la mentalidad alemana fue conmovida por convulsiones que trastornaron todo su sistema emocional. Si bien esa

mentalidad olvidó parte, un esfuerzo extremo para reconsiderar las bases del «yo» y ajustarlo a las efectivas condiciones de vida. Los escrúpulos acerca de las tendencias arraigadas que habían apuntalado el régimen autoritario fenecido interferían constantemente con el deseo de mantenerlas vivas. Verdad es que, durante los años de posguerra, la introspección sólo se refirió al individuo aislado; pero ello no significa necesariamente que los alemanes insistieran en perpetuar la autonomía del individuo a expensas de sus responsabilidades sociales. Antes bien, la concepción alemana del individuo era tan, rica en valores tradicionales que no podía ser repentina y desaprensivamente desarraigada.

Las películas del período de posguerra, de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles a la mentalidad alemana.

5. CALIGARI

El checo Hans Janowitz, uno de los dos autores de la película *Das Kabinett des Dr. Caligari (El gabinete del doctor Caligari),* fue criado en Praga, la ciudad donde la realidad se funde con los sueños y los sueños devienen visiones de horror.[1] Cierto anochecer de octubre de 1913 este joven poeta caminaba por una feria en Hamburgo, tratando de encontrar una muchacha cuya belleza y maneras lo habían atraído. Las tiendas de la feria cubrían el Reeperbahn, conocido por cualquier marinero como uno de los mejores lugares de placer del mundo entero. En la vecindad, sobre el Holstenwall, se levantaba el gigantesco monumento a Bismarck, de Lederer, como un centinela de los barcos de la bahía. Buscando a la muchacha, Janowitz siguió hasta un oscuro parque que bordeaba el Holstenwall la frágil huella de una risa que él creyó le pertenecía. Esa risa, que aparentemente era un señuelo para atraer al joven, se perdió en algún lugar de la foresta. Cuando, poco después, el joven partió, otra sombra, oculta hasta entonces en los arbustos, emergió repentinamente como si también siguiera el rastro de aquella risa. Al cruzarse con esa sombra misteriosa, Janowitz alcanzó a verla fugazmente: parecía un burgués común. La oscuridad sepultó al hombre, haciendo imposible su seguimiento. Al día siguiente, grandes titulares de los diarios anunciaban: «Horrible crimen sexual en el Holstenwall. La joven Gertrude… asesinada». La oscura intuición de que Gertrude podría haber sido la muchacha de la feria llevó a Janowitz al entierro de la víctima. Durante la ceremonia, tuvo la repentina sensación de descubrir al asesino, que aún no había sido apresado. El sospechoso también pareció reconocerlo. Era el burgués, la sombra entrevista en los arbustos.

Carl Mayer, coautor con Janowitz de *Caligari,* nació en Graz, capital de una provincia austríaca donde su padre —un rico comerciante— habría progresado si no lo hubiera obsesionado la idea de transformarse en un jugador «científico». En lo mejor de su vida vendió sus bienes y se fue, armado con un «sistema» infalible, a Montecarlo; pocos meses después reapareció, sin un centavo, en Graz. Bajo el peso de esa catástrofe, el padre monomaniaco echó a la calle al joven Carl, de dieciséis años, y a sus tres hermanos menores, terminando por suicidarse. Apenas un muchacho, Carl se hizo cargo de los tres niños. Mientras viajaba por Austria, vendiendo

barómetros, cantando en coros y haciendo de extra en teatros de campaña, fue cobrando progresivo interés por el trabajo escénico. Durante esos años de nómada no hubo rama de la producción teatral que no explorara; fueron años plenos de experiencias, muy útiles para su futura carrera de poeta cinematográfico. A comienzos de la guerra, el joven Mayer se ganaba el sustento en cafés de Munich dibujando sobre postales retratos de Hindenburg. Posteriormente, durante la guerra —nos dice Janowitz—, fue reiteradamente sometido a exámenes mentales. Parece que Mayer había desarrollado una particular aversión contra los psiquiatras militares de alta graduación encargados de su caso.

La guerra había terminado. Janowitz, que desde la declaración había sido oficial de infantería, volvió hecho un pacifista convencido, animado por el odio contra una autoridad que había llevado a la muerte a millones de hombres. Sentía que la autoridad absoluta era mala de por sí. Se instaló en Berlín, donde conoció a Carl Mayer, y pronto descubrió que este joven excéntrico que jamás había escrito una línea participaba de sus puntos de vista revolucionarios. ¿Por qué no expresarlos en la pantalla? Intoxicado con las películas de Wegener, Janowitz creyó fervientemente que este nuevo medio podría servir para poderosas revelaciones poéticas. Con juvenil entusiasmo, los amigos se embarcaron en infinitas discusiones que giraban en torno a la aventura de Janowitz en Holstenwall, así como alrededor del duelo mental de Mayer con los psiquiatras. Esas experiencias parecían evocarse y complementarse recíprocamente. Después de esas discusiones, la pareja solía caminar por las noches irresistiblemente atraída por la feria ruidosa y deslumbrante de Kantstrasse. Era una jungla brillante, con más de infierno que de paraíso, pero un paraíso para quienes habían canjeado los horrores de la guerra por el terror de la necesidad. Un anochecer, Mayer arrastró a su compañero a un espectáculo que lo había impresionado. Bajo el título de «Hombre o máquina» presentaba a un joven vigoroso que consumaba milagros de fuerza en un estado de aparente estupor. Actuaba como si estuviera hipnotizado. Lo más extraño era que acompañaba sus hazañas con exclamaciones que impresionaban a los espectadores subyugados como premoniciones significativas.

Todo proceso creador tiene un momento en que una sola experiencia más basta para integrar todos los elementos en un todo. La misteriosa figura del hombre poderoso proporcionó esa experiencia. Una noche, presenciando el espectáculo, los amigos visualizaron el argumento original de *Caligari*. Escribieron el libro en seis semanas. Al definir la parte que cada uno tomó en

el trabajo, Janowitz dijo de sí que fue «el padre que plantó la semilla y Mayer la madre que la concibió y maduró». Al final se presentó un pequeño problema: los autores no sabían cómo llamar al protagonista, un psiquiatra modelado sobre el archienemigo de Mayer durante la guerra. La solución la dio un libro raro, *Cartas desconocidas de Stendhal*. Mientras Janowitz hojeaba su hallazgo leyó que Stendhal, recién llegado del frente de batalla, había conocido en La Scala de Milán a un oficial llamado Caligari. El nombre agradó a ambos autores por igual.

Su narración está ubicada en una ficticia ciudad del norte de Alemania, próxima a la frontera holandesa, significativamente llamada Holstenwall. Un día llega una feria a la ciudad, con calesitas y números de espectáculos, entre éstos el del Dr. Caligari, fantasmagórico hombre de anteojos que presentaba al sonámbulo Cesare. A fin de conseguir un permiso Caligari va a la Municipalidad, donde es altaneramente tratado por un funcionario arrogante. Al día siguiente, el funcionario aparece muerto en su habitación, lo que no es óbice para que la gente disfrute de las diversiones de la feria. Junto con muchos curiosos, Francis y Alan —dos estudiantes enamorados de Jane, hija de un médico— entran en la tienda del Dr. Caligari y ven a Cesare salir lentamente de una caja vertical en forma de ataúd. Caligari anuncia al público impresionado que el sonámbulo contestará preguntas sobre el futuro. Alan, excitado, pregunta cuánto vivirá. Cesare abre la boca, parece estar dominado por el terrible poder hipnótico de su amo. «Hasta el amanecer», contesta. Al alba, Francis se entera de que su amigo ha sido apuñalado exactamente de la misma manera que el funcionario. El estudiante, sospechando de Caligari, persuade al padre de Jane para que colabore con él en una investigación. Con una orden de allanamiento, ambos entran en el vagón de Caligari y le exigen que corte el trance de su médium. Pero en ese mismo momento son reclamados por la policía para que, en la comisaría, presencien el interrogatorio de un criminal sorprendido en el acto de asesinar a una mujer, y que niega frenéticamente ser el autor de los otros dos asesinatos.

Francis continúa espiando a Caligari y, al caer la noche, mira subrepticiamente a través de la ventana del vagón. Pero mientras cree estar viendo a Cesare yaciendo en su caja, éste en realidad irrumpe en el dormitorio de Jane, levanta su puñal para atravesar a la joven que duerme, la mira, tira el arma y huye por techos y caminos llevándose a la muchacha despavorida. Alcanzado por el padre de Jane, la abandona. Mientras la muchacha es transportada a su casa, el raptor solitario muere exhausto. Jane, en aparente contradicción con lo que cree Francis, insiste en haber reconocido a Cesare,

mientras Francis se aproxima otra vez al vagón de Caligari para esclarecer el torturante misterio. Los dos policías que lo acompañan toman la caja en forma de ataúd, y Francis extrae un muñeco que fingía ser el sonámbulo. Aprovechándose del descuido de los investigadores, Caligari logra escapar. Busca refugio en un manicomio. El estudiante lo sigue, requiere al director del establecimiento para averiguar por el fugitivo, y queda horrorizado: el director y Caligari son una y la misma persona.

La noche siguiente —estando el director dormido—, Francis y tres médicos del manicomio a quienes aquél ha revelado el caso revisan su oficina y descubren material que prueba plenamente la culpabilidad de Caligari. En una pila de libros encuentran uno que trata de un empresario teatral llamado Caligari que, en el siglo dieciocho, viajaba por el Norte de Italia hipnotizando a su médium Cesare para matar gente; durante la ausencia de éste, Caligari lo sustituía con un muñeco de cera para engañar a la policía. La prueba principal es el archivo clínico del director; demuestra que, al querer verificar las facultades hipnóticas de Caligari, su deseo creció hasta hacerse obsesión y que, cuando le fue confiado un sonámbulo, no pudo resistirse a la tentación de repetir con éste aquellos juegos terribles. Había adoptado la identidad de Caligari. Para hacerle admitir sus crímenes, Francis enfrenta al director con el cadáver de su instrumento, el sonámbulo. Tan pronto el monstruo se da cuenta de que Cesare está muerto, comienza a desvariar. Personal de la casa lo reduce con una camisa de fuerza.

Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffmann, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz, él y Carl Mayer estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra. El gobierno alemán, durante la guerra, pareció a los autores el prototipo de tal voraz autoridad. Súbditos del imperio austrohúngaro, estaban en mejor situación que muchos ciudadanos del Reich para penetrar las tendencias fatales inherentes al sistema alemán. El personaje de Caligari encarna esas tendencias; representa la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente los valores y derechos humanos (Ilustr. 2). Actuando como un puro instrumento, Cesare es, más que un criminal culpable, una víctima inocente de Caligari. Así es como los autores lo han entendido. Según el pacifista Janowitz, habían creado a Cesare con el oscuro designio de retratar al hombre común al que, bajo la presión del servicio militar obligatorio, se le enseña a matar y a ser muerto. El sentido

revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final, al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida. En el teatro contemporáneo se expresaban ideas semejantes, pero los autores de *Caligari* las transfirieron a la pantalla, sin incluir ninguno de los panegíricos en que incurrían muchos dramas expresionistas respecto del «Hombre nuevo», liberado de la autoridad.



2. *Caligari*. La autoridad demente.

Sucedió un milagro: Erich Pommer, alta autoridad de la Decla-Bioscop, aceptó ese insólito, si no subversivo, guión cinematográfico. ¿Era un milagro? Toda vez que en aquellos tiempos, los primeros de la posguerra, prevalecía la convicción de que sólo podían conquistarse los mercados extranjeros con realizaciones artísticas, la industria cinematográfica alemana estaba ansiosa de experimentar en el campo del espectáculo estéticamente calificado.[2] El arte logró conquistar la exportación y la exportación significó salvación. Partidario ardiente de esa doctrina, Pommer tenía además una intuición incomparable para los valores cinematográficos y las exigencias populares. Sin parar mientes en si Pommer había captado el sentido de la extraña historia, Janowitz y Mayer se asociaron con aquél, que, por cierto, había percibido la atmósfera preparada y las interesantes posibilidades escénicas. Era un promotor nato que manejaba lo cinematográfico y lo comercial con igual aptitud y, por encima de todo, se especializaba en estimular las energías creadoras de directores e intérpretes. En 1923, Ufa lo nombra jefe de toda su

producción.[3] Sus actividades entre bambalinas habrían de dejar su marca en el cine prehitleriano.

Pommer eligió a Fritz Lang para dirigir *Caligari*, pero en medio de las discusiones preliminares Lang recibió la orden de terminar su serie *Die Spinnen*; los distribuidores de esta serie urgían su finalización.[4] El sucesor de Lang fue el doctor Robert Wiene. Dado que su padre, otrora famoso actor de Dresde, había enloquecido hacia fines de su vida, Wiene no estaba totalmente incapacitado para hacerse cargo del caso del Dr. Caligari. Sugirió, en completa armonía con lo planeado por Lang, un cambio esencial en la historia original, cambio contra el cual los autores protestaron violentamente. Pero nadie los apoyó.[5]

El cuento original era una suma de horrores; la versión de Wiene lo transforma en una quimera urdida y narrada por el trastornado Francis. Para consumar esa transformación, se altera el nudo de la historia original, presentando a Francis como un loco. La película *Caligari* se inicia con el primero de los dos episodios que componen el esquema de la narración. Se muestra a Francis sentado en el banco del parque de un manicomio escuchando el confuso balbuceo de otro enfermo. Moviéndose lentamente, como una aparición, pasa al lado de ambos una enferma asilada: es Jane. Francis le dice a su compañero: «Lo que me ha pasado con ella es aún más extraño de lo que te ha ocurrido. Te lo contaré».[6] Se cierra luego esa imagen y aparece otra de Holstenwall, donde se desarrolla la historia original que, como hemos, visto, termina con la identificación de Caligari. Después de otro fundido, comienza el segundo y último episodio de la historia. Francis, terminada su narración, sigue a su compañero de vuelta al asilo donde se mezcla con un conjunto de figuras tristes; entre ellas Cesare, quien totalmente ausente acaricia una florecilla. El director del manicomio, persona de aspecto dulce y comprensivo, se reúne con los locos. Perdido en el torbellino de sus alucinaciones, Francis confunde al director con el personaje de pesadilla que ha creado y acusa a ese demonio imaginado de ser un demente peligroso. Grita y lucha enfurecido con los enfermeros. La escena se traslada a una sala de enfermos donde se ve al director colocándose unos anteojos de carey, que inmediatamente le cambian el aspecto: pareciera ser Caligari quien examina al postrado Francis. Se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con ese mensaje promisorio.

Janowitz y Mayer tenían razones para enfurecerse por el cambio de la historia: pervertía, e inclusive invertía, sus intenciones intrínsecas. Mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el *Caligari* de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista, siguiendo el modelo usual de declarar demente a un individuo normal, aunque perturbado, y enviándolo a un manicomio. Indudablemente, este cambio resultaba no tanto de las predilecciones personales de Wiene como de su instintivo sometimiento a las necesidades de la pantalla; las películas, al menos las comerciales, están condenadas a satisfacer los deseos de las masas. En su nueva versión *Caliqari* ya no era una obra que expresaba de la mejor manera posible sentimientos característicos de la *intelligentsia*, sino una película con la que se pretendía estar dócilmente en armonía con los sentimientos y deseos de las clases menos educadas.

Si es cierto que en los años de posguerra la mayoría de los alemanes tendían ansiosamente a retirarse de un áspero mundo exterior al intangible reino del alma, la versión de Wiene era, ciertamente, más consistente con su actitud que la historia original, porque, al guardar el original en una caja, esa versión reflejaba fielmente el enclaustramiento general. En *Caligari* (y otras películas de la época), el recurso de una historia en partes no era sólo una forma estética, sino que tenía también un contenido simbólico. Significativamente, Wiene evitó mutilar la propia historia original. Aun cuando *Caligari* se había convertido en un film conformista, conservaba y subrayaba ese argumento revolucionario, como la fantasía de un loco. La frustración de Caligari aparecía como perteneciente a las experiencias psicológicas. De esa forma, la película sugiere que durante su replegamiento dentro de sí mismos los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad. Hasta la masa de obreros social-demócratas refrenó su acción revolucionaria; pero al mismo tiempo parecía haberse preparado una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva. La película refleja este doble aspecto de la vida alemana, acoplando una realidad en la cual la autoridad de Caligari triunfa con una alucinación en que la misma autoridad es derrocada. No podría darse mejor configuración de símbolos para aquel levantamiento contra las propensiones autoritarias que aparentemente tenía lugar bajo el exterior de una conducta que repudiaba la rebeldía.

Janowitz sugirió que los escenarios para *Caligari* fueran diseñados por el pintor e ilustrador Alfred Kubin, precursor de los surrealistas, que hacía

invadir un escenario inocente con fantasmas imponentes y surgir del subconsciente visiones de torturas. Wiene apeló al recurso de telas pintadas; pero prefirió, en lugar de Kubin, a tres artistas expresionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann. Eran adictos al grupo Sturm de Berlín que, por vías de la revista *Sturm*, de Herwarth Walden, promovía el expresionismo en todos los campos del arte.[7]

Si bien la literatura y la pintura expresionistas se habían desarrollado años antes de la guerra sólo consiguieron un público después de 1918. En este sentido, el caso de Alemania evoca en parte el de la Rusia Soviética, donde, durante el corto período del comunismo de guerra, diversas corrientes de arte abstracto gozaron de un verdadero apogeo.[8] Para un público revolucionalizado el expresionismo parecía combinar la negación de as tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo.[9]

«Las películas deben ser dibujos a los que se da vida»: ésta es la fórmula de Hermann Warm en la época en que él y sus dos compañeros diseñadores construían el mundo del Dr. Caligari.[10] De acuerdo con sus creencias, las telas y decorados de *Caligari* abundaban en complejos de formas dentadas y agudas, con fuertes reminiscencias de modelos góticos. Obras de un estilo que por entonces se había tornado casi un amaneramiento, esos complejos sugerían casas, paredes, panoramas. Excepción hecha de algunos deslices o concesiones —algunos *backgrounds* contradecían la convención pictórica de una manera muy directa, mientras que otros apenas la respetaban—, los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales. Con sus chimeneas oblicuas sobre un disloque de techos, sus ventanas con formas de flechas y cometas y sus arabescos en forma de árbol, que más que árboles eran amenazas, Holstenwall evocaba aquellas visiones de ciudades extrañas que el pintor Lyonel Feininger recordaba en sus composiciones filosas y cristalinas.[11] Por otra parte, el sistema ornamental se expandía, en *Caligari*, por el espacio, anulando su aspecto convencional por medio de sombras pintadas de manera inarmónica respecto de los efectos luminosos y de lineamientos zigzagueantes concebidos para negar todas las reglas de la perspectiva. Ahora el espacio se resolvía en un plano chato, o bien aumentaba sus dimensiones para llegar a ser lo que un escritor denominó el «universo estereoscópico».[12]

Como elemento esencial de los decorados se introdujeron los letreros, que eran suficientemente adecuados si se tiene en cuenta la íntima relación entre aquéllos y el dibujo. En una escena, el deseo del psiquiatra loco de imitar a Caligari se materializa con caracteres nerviosos que dicen: «Debes transformarte en Caligari», palabras que aparecen ante sus ojos en el camino, en las nubes, en la copa de los árboles. La incorporación de seres humanos y sus movimientos en la textura de esos ambientes era tremendamente difícil. De todos los actores, sólo los dos protagonistas parecían realmente ser creaciones de la imaginación de un dibujante. Werner Krauss, en el papel de Caligari, tenía el aspecto de un mago fantasmal, entrelazando él mismo las líneas y sombras por las cuales andaba, y cuando el Cesare de Conrad Veidt se desplazaba a lo largo de una pared, era como si ésta lo hubiera exudado (Ilustr. 3). Un viejo enano y los anticuados ropajes de la multitud contribuían a arrancarla de la realidad y hacerla participar de la vida extraña de las formas abstractas.



3. *Caligari*. La imaginación de un dibujante.

Si Decla hubiera decidido mantener la historia original de Mayer y Janowitz tal como era, esos «dibujos a los que se dio vida» la hubieran expresado a la perfección. Como abstracciones expresionistas estaban animados por el mismo espíritu revolucionario que movió a los dos escritores a acusar a la autoridad —la clase de autoridad reverenciada en Alemania— por excesos inhumanos. No obstante, la versión de Wiene repudió ese significado revolucionario de la puesta en escena expresionista o, al menos, lo

puso, como la propia historia original, entre paréntesis. En la película *Caligari* el expresionismo parece ser sólo la traducción adecuada de la fantasía de un demente en términos visuales. Así fue cómo muchos críticos alemanes contemporáneos comprendieron y gustaron los gestos y decorados. Uno de los críticos decía con suficiente ignorancia: «La idea de expresar las creaciones de los cerebros enfermos… por medio de películas expresionistas no sólo está bien concebida, sino también bien realizada. Aquí este estilo tiene derecho a existir y demuestra ser el resultado de una sólida lógica».[13]

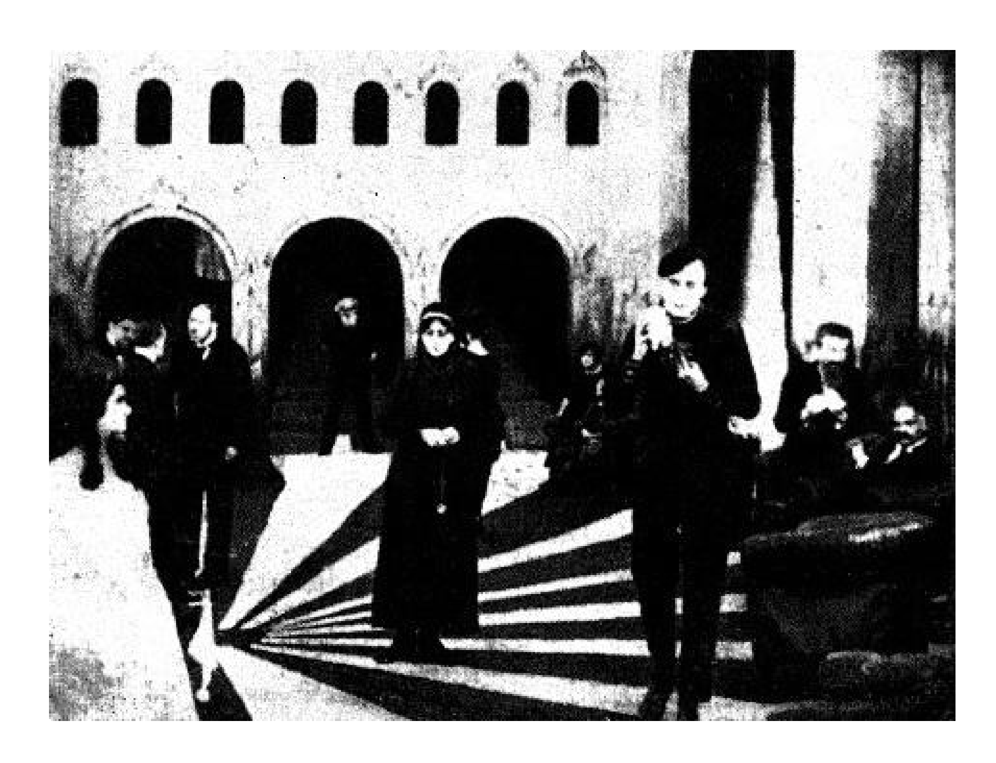
En su triunfo, los filisteos olvidaron un hecho importante: si bien *Caligari* estigmatizaba las chimeneas oblicuas como locura, nunca restableció las perpendiculares como normales. Los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final de la película, en el cual, desde el punto de vista filisteo, las perpendiculares tendrían que haber caracterizado el triunfo de la realidad convencional. En consecuencia, el estilo de *Caligari* estaba tan lejos de pintar la demencia como lo estaba de transmitir mensajes revolucionarios. ¿Qué función asumió realmente?

Durante los años de posguerra, el expresionismo fue frecuentemente considerado como la expresión de experiencias y sensaciones primitivas. El hermano de Gerhart Hauptmann, Carl, distinguido poeta y escritor con inclinaciones expresionistas, adoptó esta definición y se preguntaba cómo podían formularse mejor las manifestaciones espontáneas de un alma profundamente agitada. Sostenía que mientras el lenguaje moderno está demasiado pervertido para cumplir ese cometido, el film —o bioscopio, como él lo denominaba— brinda una oportunidad singular para exteriorizar la fermentación de la vida interior. Claro está, decía, el bioscopio sólo debe considerar los gestos de cosas y seres humanos que son realmente animados.[14]

Las opiniones de Carl Hauptmann elucidan el estilo expresionista de *Caligari*. Este tenía por función caracterizar el fenómeno en la pantalla como fenómeno del alma, función que preanunciaba su sentido revolucionario. Haciendo de la película una proyección externa de hechos psicológicos, la concepción expresionista simboliza —de una manera mucho más efectiva que por el recurso de la historia fragmentada— la mencionada retracción general, el encerrarse en la propia concha, que ocurrió en la Alemania de posguerra. No es accidental que, en cuanto ese proceso colectivo fue eficaz, se singularizara más de una película notable por el uso de actitudes y escenarios extraños de estilo expresionista. *Varieté*, de 1925, mostraba sus últimas huellas.[15] A causa de su carácter estereotipado, esas actitudes y decorados

eran como unos letreros callejeros familiares, por ejemplo: «Hombres trabajando». Sólo que aquí las inscripciones eran diferentes. El letrero decía: «Alma trabajando».

Después de una intensa campaña que culminó en el desconcertante anuncio: «Usted debe transformarse en Caligari», Decla presentó la película en febrero de 1920 en el Marmorhaus de Berlín.[16] Entre las críticas periodísticas, que fueron unánimes en elogiar a *Caligari* considerándola como la primera obra de arte de la pantalla, la del *Vorwärts*, órgano principal del partido socialdemócrata, se distinguía por ser totalmente absurda. Comentaba la escena final de la película (en la cual el director del manicomio promete curar a Francis) en estos términos: «Este film es también moralmente invulnerable en cuanto despierta simpatía por los enfermos mentales y comprensión por la sacrificada actividad de los psiquiatras y enfermos».[17] En lugar de reconocer que el ataque de Francis contra una autoridad odiosa armonizaba con la propia doctrina antiautoritaria del partido, *Vorwärts* prefería legalizar la autoridad en sí como un ejemplo de virtudes progresistas. Se trataba, como siempre, del mismo mecanismo psicológico: las propensiones racionalistas tipo clase media de los socialdemócratas interfiriendo con su concepción racional socialista. Mientras que los alemanes estaban demasiado cerca de *Caligari* como para valorar su carácter sintomático, los franceses comprendieron que esta película era algo más que un film exceprcional. Ellos acuñaron la palabra «caligarismo» y la aplicaron a un mundo de posguerra similarmente subvertido; lo que, de cualquier forma, prueba que percibieron la fundamentación de la película en la estructura de la sociedad. La *première* de *Caligari* en Nueva York (abril de 1921) consolidó decisivamente su fama mundial. Pero además de dar lugar a imitaciones equivocadas y de servir como pauta de otras realizaciones artísticas, «este film, el más discutido de su tiempo», nunca influyó seriamente en el curso de los cines francés y norteamericano.[18] Permaneció solitario, como un monolito.



4. *Caligari*. Los tres tramos de escalera en el manicomio simbolizan la posición del Dr. Caligari en la cima de la jerarquía.

Caligari muestra el «alma trabajando». ¿En qué aventuras se embarca el alma revolucionada? Los elementos narrativos y pictóricos de la película gravitan entre dos polos opuestos. Uno puede denominarse «autoridad» o, más explícitamente, «tiranía». El tema de la tiranía, que obsesionaba a los autores, ocupa la pantalla desde el comienzo hasta el final. La superioridad de los funcionarios municipales queda simbolizada en las sillas giratorias de enorme altura y, en forma similar, en el gigantesco respaldo de la silla de Alan, que en el desván revela la invisible presencia de los poderes que lo tienen apresado. El efecto del mobiliario se ve reforzado por escaleras: numerosos peldaños ascienden hasta el cuartel de la policía y en el manicomio, no menos de tres tramos de escalera marcan la posición del Dr. Caligari en la cima de la jerarquía (Ilustr. 4). En la novela de Joseph Freeman, *Never Call Retreat*, un pasaje muy ilustrativo revela hasta qué punto la película consigue pintar a Caligari como un tirano del tipo de Homunculus y el Enrique VIII de Lubitsch. El héroe, profesor vienés de historia, cuenta su vida en un campo de concentración alemán, donde, después de ser torturado, es arrojado en una celda: «Solo, tirado en aquella celda, pensé en el Dr. Caligari; después, sin transición, en el emperador Valentiniano, amo del mundo romano, quien sentía un gran placer cuando imponía penas de muerte por faltas pequeñas o imaginarias. Las expresiones favoritas de este César eran: «¡Arránquenle la cabeza! ¡Quémenlo vivo! ¡Apaléenlo hasta que muera!». Pensé en qué grado el emperador era un genuino dictador del siglo

veinte y me quedé dormido rápidamente».[19] Este onírico razonamiento penetra hasta la médula al Dr. Caligari, caracterizándolo como la contrapartida de Valentiniano y una premonición de Hitler. Caligari es una premonición muy específica en cuanto usa su poder hipnótico para imponer su voluntad a su instrumento, técnica precursora, en contenido y propósito, al manejo del alma que Hitler sería el primero en practicar a gran escala. Aun cuando en el tiempo de Caligari el tema del hipnotizador dominante no era desconocido en la pantalla —tuvo un papel prominente en la película norteamericana *Trilby*, exhibida en Berlín durante la guerra—, nada había en el ambiente que incitara a los dos autores a hacer de él un personaje tan característico.[20] Deben de haber sido movidos por uno de esos oscuros impulsos que, arrancando de los cimientos de la vida de un pueblo, engendran —a veces— visiones verdaderas.

Debería esperarse que el polo opuesto al de la tiranía fuera el de la libertad, porque era indudable que su amor a la libertad fue lo que llevó a Janowitz y Mayer a revelar la naturaleza de la tiranía. Ahora bien, ese contrapolo es el contrapunto de concentración de elementos que pertenecen a la feria; a la feria con —sus hilas de tiendas, sus muchedumbres abigarradas recorriéndolas y su diversidad de diversiones emocionantes. Así, Francis y Alan se suman felices al enjambre de mirones; ahí, en la escena de sus triunfos, el Dr. Caligari es finalmente atrapado. En sus intentos por definir el carácter de una feria las fuentes literarias evocan repetidamente el recuerdo de Babel y Babilonia. Un folleto del siglo diecisiete describe el ruido típico de una feria como «un ruido tan demencial que se pensaría que d de Babel no podía compararse», y, casi doscientos años después, un joven poeta inglés se siente muy entusiasmado por «esa Babilonia de barracas, la feria».[21] La forma en que se compaginan esas imágenes bíblicas caracteriza inequívocamente a la feria como un centro de anarquía en el mundo de la diversión. Eso explica su eterna atracción. Gente de toda clase y edad goza perdiéndose en la salvaje mescolanza de colores brillantes y ruidos agudos, poblada con monstruos y rebosante de sensaciones físicas, desde golpes violentos a matices de dulzura increíble. Para los adultos, es una regresión a la infancia, en la que los juegos y las cosas serias son idénticos, lo imaginario y lo real se mezclan, y los deseos anárquicos prueban, desorbitados, posibilidades infinitas. Por vías de esta regresión, el adulto escapa a esa civilización que tiende a hipertrofiarse y a atrofiar el caos de los instintos; escapa de ella para restablecer ese caos sobre el cual, sin embargo, se basa la

civilización. La feria no es la libertad, sino la anarquía, que trae aparejado el caos.

Significativamente, en *Caligari* la mayoría de las escenas de la feria comienzan con una apertura en iris mostrando un organillero cuyo brazo gira constantemente y, detrás de él, la parte superior de los caballitos que no cesan de dar vueltas.[22] El círculo se transforma en un símbolo neto de caos. Mientras que la libertad evoca un río, el caos recuerda un remolino. Olvidado del «yo», uno se zambulle en el caos, donde no puede moverse. La quiebra de las aspiraciones revolucionarias de los autores se descubre en que eligieron una feria con sus libertades en contraste con las operaciones de Caligari. Deseaban la libertad pero eran incapaces de imaginar su circunstancia. Hay algo de bohemia en su concepción; más que verdadera comprensión parece el producto del idealismo ingenuo. Pero podría decirse que la feria reflejaba realmente la condición caótica de la Alemania de posguerra.

Intencionadamente o no, *Caligari* expone el alma oscilando entre la tiranía y el caos, y enfrentándose a una situación desesperada: cualquier evasión de la tiranía parece llevar a un estado de total confusión. Muy lógicamente, la película despliega una atmósfera saturada de horror. Como el mundo nazi, el de *Caligari* sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico. La ecuación de horror y desesperanza culmina en el episodio final, que pretende restablecer la vida normal. Excepción hecha del personaje ambiguo del director y del personal tenebroso del manicomio, la normalidad se encarna por medio de una multitud de locos que se mueven en su insólito ambiente. Lo normal es un manicomio: la frustración no podía haber sido pintada de manera más definitiva. Y en esta película, como en *Homunculus*, se destaca un fuerte sadismo y un apetito de destrucción.[23] La reaparición, una vez más, de esos rasgos en la pantalla atestigua su notoria importancia en el alma colectiva alemana.

Las peculiaridades técnicas descubren las de significado. En *Caligari* comienzan a afirmarse métodos que pertenecen a las cualidades específicas de la técnica cinematográfica alemana. *Caligari* inaugura una larga procesión de películas hechas un ciento por ciento en estudios. Mientras que, por ejemplo, en esa época, los suecos se esforzaban en captar el aspecto real de una tormenta de nieve o el de un bosque, los directores alemanes, al menos hasta 1924, estaban tan complacidos con los efectos de interiores, que construían paisajes enteros dentro de las paredes del estudio. Preferían el dominio de un universo artificial a depender del capricho del mundo exterior. Su retirada

dentro del estudio era parte del replegamiento general. Una vez que los alemanes decidieron refugiarse dentro del alma, podían permitir que la pantalla explorara esa realidad que abandonaban… Ello explica el papel preponderante de la arquitectura después de *Caligari*, circunstancia que ha llamado la atención a más de un observador. «Es de máxima importancia», destaca Paul Rotha en una revisión del período de posguerra, «aprehender la participación significativa del arquitecto en el desarrollo del cine alemán».[24] ¿Cómo podía ser de otro modo? Las fachadas y habitaciones hechas por el arquitecto no eran meros fondos para ambientar, sino jeroglíficos que expresan la estructura del alma en términos de espacio.

Caligari también pone en juego la luz. Es un recurso luminoso lo que permite al espectador percibir el asesinato de Alan sin verlo; lo que ven, sobre la pared del desván del estudiante, es la sombra de Cesare apuñalando a la de Alan. Esos recursos llegaron a ser una especialidad en los estudios alemanes. Jean Cassou reconoce que los alemanes inventaron una «iluminación fantástica de laboratorio»,[25] y Harry Alan Potamkin considera el manejo de la luz en las películas alemanas su «máxima contribución al cine».[26] Esa importancia de la luz puede rastrearse incluso en un experimento que hizo Max Reinhardt en el teatro poco antes de *Caligari*. En su puesta en escena del drama de posguerra *Der Bettler (El mendigo)* de Sorge —una de las primeras y más vigorosas manifestaciones del expresionismo—, sustituyó los decorados normales por otros imaginarios, creados mediante efectos luminosos.[27] Indudablemente, Reinhardt introdujo esos efectos para ser fiel al estilo del drama. La semejanza con las películas de posguerra es obvia: fue su naturaleza expresionista lo que movió a más de un director alemán de fotografía a generar sombras tan exuberantes como la maleza y a asociar fantasmas etéreos con arabescos y caras extrañamente iluminados. Esos esfuerzos intentaban bañar toda la escena con una iluminación sobrenatural, caracterizándola como una decoración del alma. «La luz ha insuflado alma en las películas expresionistas», dice Rudolph Kurtz en su libro sobre el cine expresionista.[28] Pero la verdad era exactamente la inversa: en esas películas, el alma era la fuente virtual de la luz. La tarea de encender esa iluminación interior se vio facilitada en parte por fuertes tradiciones románticas.

El intento realizado en *Caligari* de coordinar decorados, actores, luz y acción es sintomático del sentido de organización estructural que, a partir de esa película, se manifiesta en la pantalla alemana, Rotha acuña la palabra «constructivismo de estudio» para caracterizar «ese curioso aire de integración, de finalidad que rodea cada producto de los estudios alemanes».

[29] Pero la integración orgánica solamente puede lograrse si el material que se quiere organizar no se resiste a ello. La aptitud de los alemanes para organizarse se debe mucho a sus ansias de sumisión. Toda vez que la realidad es esencialmente incalculable y, por lo tanto, requiere ser observada más que manejada, el realismo en la pantalla y la organización absoluta se excluyen. Por medio de su «constructivismo de estudio», no menos que por su iluminación, el cine alemán reveló que ellos preferían tratar sucesos irreales desplegados en una esfera fundamentalmente controlable[30]

En el curso de un viaje a París, unos seis años después de la *première* de *Caligari*, Janowitz visitó al conde Etienne de Beaumont en su vieja residencia de la ciudad, donde vivía en medio de su mobiliario Luis XVI y sus Picassos. El conde manifestó su admiración por *Caligari*, calificándola de «tan fascinante y abstrusa como el alma alemana». Continuó: «Ahora ha llegado el momento en que debe hablar el alma alemana. El alma francesa habló hace más de un siglo, en la revolución, y ustedes han permanecido mudos… Ahora, esperamos lo que ustedes tienen que decirnos a nosotros, al mundo entero».[31] El conde no tuvo que esperar mucho.

6. PROCESION DE TIRANOS

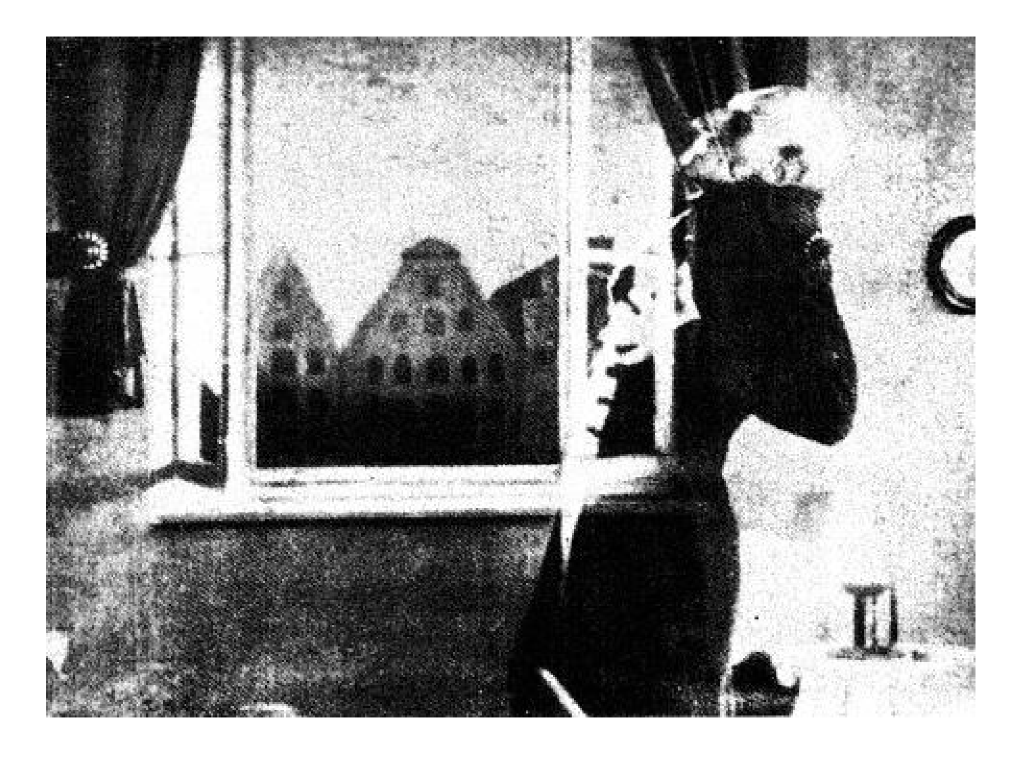
Caligari era muy sofisticada para hacerse popular en Alemania. Sin embargo, su tema básico, —el alma enfrentada con la aparentemente inevitable alternativa de la tiranía o el caos— ejerció una fascinación extraordinaria, Entre 1920 y 1924, numerosos filmes alemanes retomaron insistentemente ese tema, elaborándolo de diferentes formas.

Un grupo se especializó en la pintura de los tiranos. En este tipo de películas los alemanes de la época —pueblo aún inestable y todavía libre para elegir su régimen— no alimentaban ilusiones en cuanto a las posibles consecuencias de la tiranía; por el contrario, abundaban en detalles de sus crímenes y los sufrimientos que había ocasionado. ¿Estaba enardecida su imaginación por el temor al bolchevismo?, ¿o apelaban a esas visiones espantosas para exteriorizar ansias que ellos creían les eran propias y ahora amenazaban con dominados? (De cualquier manera, es una extraña coincidencia que poco más de una década después la Alemania nazi llevara a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana).

Entre las películas de ese grupo, *Nosferatu*, presentada en 1922 gozó de fama singular por haber iniciado la moda de los vampiros cinematográficos. La película era una adaptación de la novela *Drácula* de Bram Stoker; pero Henrik Galeen, autor del guión cinematográfico, se las arregló para injertarle ideas propias.

Un comerciante en inmuebles de Bremen envía a su empleado recién casado a ver a Nosferatu, quien, radicado en un lugar lejano en los bosques carpáticos, quiere realizar algunos negocios. El viaje del empleado a través de esos bosques —macabros, neblinosos, con caballos espantadizos, lobos y pájaros asustados— no es más que un inocente preludio de las aventuras que le esperan en el castillo de Nosferatu. El día de su llegada camina —en búsqueda de su huésped— por habitaciones y sótanos deshabitados y accidentalmente descubre a Nosferatu yaciendo en un sarcófago, como un cadáver, con los ojos abiertos en su cara horrible. Nosferatu es un vampiro, y los vampiros duermen de día. Por la noche, el monstruo se aproxima al empleado, que duerme, para chuparle la sangre. En el mismo instante, Nina, esposa del empleado, despierta en Bremen llamando a su esposo, tras lo cual

Nosferatu abandona a su víctima. Por medio de este fenómeno de telepatía, Galeen intenta demostrar el poder sobrenatural del amor. Después de la huida del empleado, el vampiro, que cada vez más deviene la encarnación de lo nefando, deja el castillo para rondar por el mundo. Dondequiera que aparezca menudean ratas y la gente cae muerta. Viaja a bordo de un barco y la tripulación muere, mientras la nave sigue surcando sola las aguas. Finalmente, Nosferatu llega a Bremen y allí conoce a Nina, episodio que simboliza el credo de Galeen de que los males de la muerte representados por Nosferatu no afectan a quienes los enfrentan sin temor. En lugar de escapar ante la presencia del vampiro, Nina le da la bienvenida con los brazos extendidos. Al hacerlo, ocurre un supremo milagro: aparece el sol y el vampiro se disipa en el aire[1] (Ilustr. 5).



5. *Nosferatu, el vampiro*. El vampiro, derrotado por el amor, se volatiliza.

F. W. Murnau, director de *Nosferatu*, tenía pocas películas en su haber — entre otras, *Der Januskopf* (*La cabeza de Jano*, 1920), versión del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; Schloss Vogelöd (*El castillo Vogelöd*, 1921), película de crímenes influida por los suecos; y el drama rural *Der Brennende Acker* (*La tierra en llamas*, 1922), del que se dice que la acción se desarrollaba con permanentes detalles de expresiones faciales. También en *Schloss Vogelöd* utiliza hábilmente caras para revelar corrientes emotivas subterráneas y para orquestar el suspense. Además, estos filmes primitivos prueban la singular facultad de Murnau para borrar las fronteras que separan lo real de lo irreal.

En sus películas, lo real estaba rodeado por un halo de sueños y presentimientos, y una persona concreta podía, repentinamente, impresionar al público como una mera aparición.[2]

Béla Balázs, escritor cinematográfico alemán de ascendencia húngara, escribió en 1924 que era como si en las escenas de *Nosferatu* pasara «una fría ráfaga del día del juicio final».[3] Para conseguir ese fuerte efecto, Murnau y su operador, Fritz Arno Wagner, apelaron a todo tipo de recursos. Tiras de película negativa presentan los bosques carpáticos como un laberinto de blancos árboles fantasmales recortados contra el cielo negro; tomas logradas según la técnica *one-turn-one-picture* transformaban el carruaje del empleado en un vehículo fantasma que, misteriosamente, se desplazaba a sacudidas. El episodio más impresionante era el que presentaba el barco espectral deslizándose por aguas fosforescentes con su terrible carga. Es de notar que tanto el sentido cinematográfico como el ingenio técnico estaban al exclusivo servicio del horror. Claro está que las sensaciones cinematográficas de esta clase son efímeras; a fines de 1928, la Film Society de Londres volvió a proyectar la película con la indicación de que «combinaba lo ridículo con lo horroroso».[4]

Aún más que el caso de *Caligari*, cuando los críticos hablaban de *Nosferatu* insistían en referido a E. T. A. Hoffmann.[5] No obstante, esa referencia a los antecedentes románticos de la película no explica su sentido específico. El horror que irradia *Nosferatu* lo provoca la identificación de un vampiro con la peste. ¿La encarna, o acude a la imagen de ésta para caracterizarse? Si él fuera simplemente la encarnación de la naturaleza destructiva, la interferencia de Nina en sus actividades no sería sino magia, un sinsentido en ese contexto. Como Atila, Nosferatu es un «azote de Dios», y sólo como tal identificable en la peste. Es un personaje tiránico, sediento de sangre, una aparición de las regiones donde se confunden los mitos con los cuentos de hadas, Es muy significativo que durante ese período la imaginación alemana, prescindiendo de su punto de origen, se inclinara siempre hacia esos personajes, como si estuviera bajo la compulsión del amor-odio. Más adelante se analizará la concepción de que el gran amor puede forzar a retirarse a la tiranía, lo que es simbolizado por el triunfo de Nina sobre Nosferatu.[6]

Vanina, también presentada en 1922, trataba de las causas y efectos psicológicos de la tiranía. Carl Mayer, quien imaginó el guión cinematográfico según *Vanina Vanina* de Stendhal, la calificó de «balada».

Por entonces los alemanes tenían propensión por las baladas y leyendas que, en virtud de su carácter irreal, eran tan oportunas como las películas expresionistas propiamente dichas. Esa preferencia por un mundo imaginario fue prematuramente reconocida y apreciada como un rasgo genérico. «La fuerza del cine alemán radica en el drama fantástico», sostenía en 1921 la revista de programas de las salas de espectáculos Ufa, a fin de que sus lectores no se preocuparan por la superioridad de los norteamericanos, italianos y suecos en otros géneros del espectáculo cinematográfico.[7]

Vanina es la bija de un gobernador monárquico cuyo poder es tan tiránicamente ejercido que el pueblo, exasperado, se rebela y asalta su palacio feudal. El gobernador es tullido y camina con muletas: ese defecto físico lo torna en la contrapartida de Homunculus. Como éste, es un tirano cuyo sadismo parece originarse en un complejo de inferioridad fundamental, Si esa explicación de la tiranía no hubiera significado algo para los alemanes difícilmente hubiera sido retomada. La rebelión es aplastada, y el gobernador encarcela a su jefe, Octavio, de quien está enamorada Vanina. Sorprendentemente consigue persuadir a su padre de que libere a Octavio y auspicie el matrimonio. Sin embargo, su aparente generosidad se revela como fino sadismo. Mientras la boda se está celebrando, el gobernador ordena que Octavio sea nuevamente encerrado en una celda y luego colgado. Enfurecida por esa perfidia, Vanina golpea a su padre tullido y le arranca el perdón de Octavio. Corre a la prisión, rescata a su amado y lo lleva hasta el pórtico del palacio. Pero en el ínterin, el gobernador se ha levantado con la ayuda de sus muletas. Da una contraorden y los amantes son apresados justo en el momento en que llegaban a la última puerta, la que los llevaba a la libertad. Octavio, acompañado de Vanina, es arrastrado al cadalso, y el gobernador, convulso de risa, pronuncia su sentencia de muerte. Vanina cae muerta: no puede sobrevivir a su amado.[8]

Con actores como Asta Nielsen y Paul Wegener, Arthur von Gerlach hizo de este estudio del sadismo una película que destacada ciertos complejos emocionales provocados por los regímenes tiránicos. En ese sentido, es notable la huida de los amantes de la prisión. En vez de dar la impresión de velocidad, esta secuencia muestra a la pareja caminando sin cesar por infinitos corredores. Es una huida en movimiento verdadero. Mientras que un crítico norteamericano se quejaba de esas «millas aburridas de corredores»[9], Béla Balázs, más familiarizado con el clima de la película, consideraba cada nuevo corredor como «un misterioso y pavoroso aspecto del destino».[10] De cualquier forma, no hay duda de que, más que reales, los corredores están

pensados como simbólicos. Su ininterrumpida sucesión, que no pertenece al orden del suspense, indica el pavor del castigo siempre amenazante en manos del tirano despiadado. Ese pavor descompone la tradicional jerarquía de sentimientos. Los fugitivos aterrorizados viven un momento como si fuera una eternidad; y el espacio limitado, como un ámbito sin límites. La esperanza los empuja hacia el pórtico, pero el pánico, que bajo el reinado del terror es inseparable de la esperanza, transforma su ruta en una reiteración monótona de senderos sin salida.[11]

El tercer film importante sobre la tiranía aparecido en 1922 fue *Dr. Mabuse, der Spieler (El doctor Mabuse)*, de Fritz Lang, film sobre una novela muy difundida de Norbert Jacques. Lang y su esposa, Thea von Harbou, colaboraron tal como acostumbraban, en la redacción del guión cinematográfico. Su propósito era pintar la vida contemporánea. Dos años después de la presentación de *Dr. Mabuse*, el propio Lang llamó al film «documento del mundo contemporáneo» y atribuyó su éxito internacional a sus virtudes documentales más que a las emociones que pudiera ofrecer.[12] Al margen de que ese film estuviera a la altura de esa pretensión, su protagonista —el Dr. Mabuse— era un tirano contemporáneo. Su aparición prueba que sus antecesores, Nosferatu y Vanina, revestían también un significado típicamente alemán.

El parentesco del Dr. Mabuse con el Dr. Caligari no debe ser despreciado. El es también una mente sin escrúpulos animada por el goce del poder ilimitado. Ese superhombre encabeza una pandilla de asesinos, falsificadores y otros criminales, con cuya ayuda aterroriza a la sociedad, particularmente a las multitudes de posguerra ávidas de placeres fáciles. Actuando científicamente, el Dr. Mabuse hipnotiza a sus presuntas víctimas, nueva semejanza con el Dr. Caligari, y elude la identificación revistiendo distintas personalidades, por ejemplo las de psiquiatra, marinero borracho o magnate de las finanzas. Nadie sospecharía de su existencia si no fuera por el Dr. Wenk, el procurador fiscal, que está decidido a apresar a los hombres misteriosos. Wenk ha encontrado una eficaz ayuda en la depravada condesa Told, mientras que el Dr. Mabuse confía en su amante, Cara Carozza, bailarina que le está sometida. Se realiza un duelo gigantesco, en un garito frecuentado por hampones, en un ambiente de astucia y violencia. Durante el mismo, Mabuse secuestra a la condesa, de quien se ha enamorado, arruina a metódicamente a su marido y ordena a Cara, encarcelada, que se envenene, cosa que ésta acepta hacer. Pareciera que Mabuse ha triunfado, porque

después de los fracasados intentos de asesinar a Wenk, lo hace entrar hipnóticamente en trance de suicidio: Wenk conduce su coche a alta velocidad hacia una peligrosa cantera. Pero la policía interviene a tiempo, lo salva y, conducida luego por Wenk, irrumpe en la casa de Mabuse. Mata a los miembros de la pandilla y libera a la condesa. ¿Dónde está Mabuse? Días después lo encuentran, maniático delirante, en el sótano secreto que servía a los falsificadores como taller de trabajo. Como Caligari, Mabuse ha enloquecido.**[13]**

A causa de que tiene dos partes, el film es de extraordinaria longitud: una enciclopedia de, horror. La carroña no tiene por qué falsear la vida; por el contrario, la vida puede culminar en montones de carroña, tanta cuanto un escritor no podría acumular jamás. Pero en lugar de ubicar a *Dr. Mabuse* en ambientes comunes, Lang sitúa frecuentemente la acción en escenarios de marcada artificialidad. La escena es ora el salón de un club con sombras pintadas en las paredes, ora una calle retirada por la cual bien podría haberse deslizado Cesare con Jane en sus brazos. Otras formas decorativas coadyuvan a éstas, expresionistas, para caracterizar el todo como una visión emocional. *Dr. Mabuse* pertenece a la esfera de *Caligari* (Ilustr. 6). De ninguna manera es una película documental, pero es un documento de la época.



6. *El doctor Mabuse*. La interpretación de un estilo realista con otro expresionista revela la estrecha relación entre Mabuse y Caligari.

El mundo que pinta ha caído presa de la ilegalidad y la depravación. Una bailarina de night-club actúa con un decorado compuesto de directos símbolos

sexuales. Las orgías son una institución; homosexuales y niñas prostitutas son personajes de todos los días. La anarquía latente en ese mundo se manifiesta claramente en el episodio, admirablemente realizado, de la policía atacando la casa del Dr. Mabuse, episodio que evoca intencionadamente a través de sus imágenes los meses tumultuosos de la posguerra, con sus peleas callejeras entre los espartaquistas y las tropas de Noske. Con periodicidad aparecen ornamentos circulares. Tanto el falso piso, en el nuevo club de juego, como la cadena de manos formadas durante una sesión espiritista, están mostradas desde arriba para impresionar al espectador con su forma circular. Aquí, como en el caso de *Caligari*, el círculo denota un estado de caos.**[14]**

La relación entre el Dr. Mabuse y ese mundo caótico queda revelada en una toma destacada por Rudolf Arnheim. Un minúsculo punto brillante, la cara de Mabuse, destella desde el negro fondo de la pantalla; luego, con tremebunda velocidad, se abalanza hacia el primer plano y llena todo el cuadro, con su mirada cruel e inapelable, fijada en el público.**[15]** Ese movimiento caracteriza a Mabuse como una criatura que surge de la oscuridad para devorar el mundo que tiene subyugado. Así como evoca a Caligari, Mabuse lo supera al cambiar continuamente de identidad. Una vez, comentando la película, Lang destacó que le inspiró la idea de traducir toda la sociedad, con Mabuse presente en todas partes, pero en ninguna reconocible. La película logra hacer de Mabuse una amenaza omnipotente que no puede localizarse y, de tal forma, refleja el terror en la sociedad bajo un régimen tiránico; esa clase de sociedad en la que se teme a todos porque cualquiera puede ser el brazo o el oído del tirano.

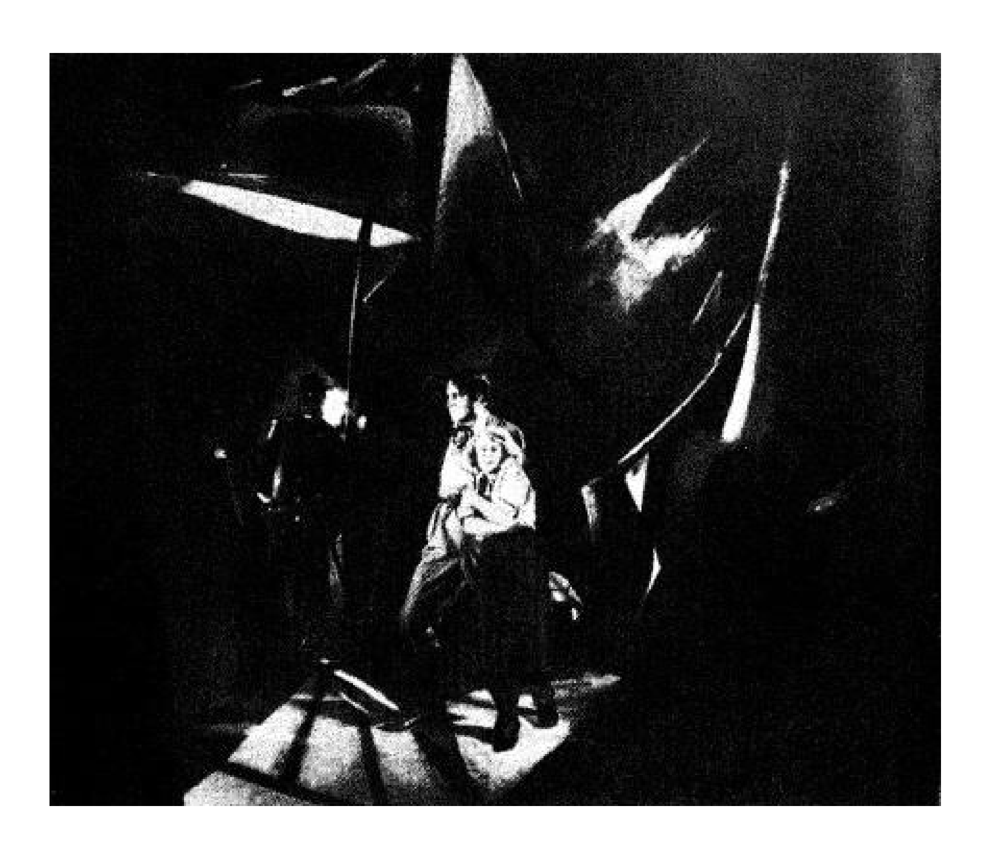
Durante toda la película, Mabuse se caracteriza como un hombre de genio que se ha vuelto el Enemigo Público n.º 1. La escena final pinta la declaración de su locura en términos grandilocuentes. Atrapado en el sótano, Mabuse se encuentra rodeado de todos los que asesinó; pálidas apariciones que lo urgen a que se sume a ellos y juegue a los naipes. En medio del juego, los fantasmas desaparecen; después de lo cual Mabuse, solo, se entretiene en tirar al aire billetes de banco. Flotan y revolotean a su alrededor. En vano trata de apartarlos. Entonces llega Wenk… El propio Wenk es apenas algo más que un astuto representante de la ley, una especie de gángser legal, con la policía que actúa como si fuera su pandilla. A diferencia de Francis, que persigue a Caligari por razones justas y contundentes, Wenk es moralmente tan indiferente que su triunfo carece de importancia. Mabuse está sin duda hundido, pero la depravación social continúa y pueden sobrevenir otros

Mabuses. Aquí, como en *Caligari*, ninguna alusión a la verdadera libertad se interfiere con la persistente alternativa entre tiranía y caos.

Dr. Mabuse supera a *Caligari* sólo en un sentido: intenta mostrar cuán íntimamente están interrelacionados la tiranía y el caos. El folleto-programa publicado por Decla-Bioscop en ocasión del estreno de la película describe el mundo de Mabuse de la siguiente forma: «Después de la guerra y la revolución, la humanidad, vapuleada y pisoteada, se venga de años de angustia entregándose a pasiones elementales… activa o pasivamente, entrando en el mundo del crimen».[16] De esta manera, el caos genera tiranos como Mabuse que, a su vez, se aprovechan y del caos. No se debe omitir la aparentemente inocua palabra «y» por la cual el folleto intenta vincular «guerra» y «revolución»: esta «y» arroja una luz deslumbrante sobre el origen del Dr. Mabuse en la mentalidad de la clase media.

A fin de acentuar el valor documental de la película, el folleto también dice: «Este Dr. Mabuse… no era posible en 1910 y, quizá, ya no será posible en 1930; nos agradaría decir que así lo esperamos. Pero en cuanto al año 1920, es un retrato mas que real de la vida misma…». La esperanza resultó ilusoria. En 1932, Lang, en *Das Testament des Dr. Mabuse (El testamento del Dr. Mabuse)*[17], reflejó los rasgos obviamente «mabusianos» de Hitler. Este segundo film de Mabuse reveló que el primero no era tanto un documento sino una de esas hondas premoniciones que cundieron por Alemania en la pantalla de la posguerra.

El ciclo de los filmes de tiranías imaginarias llegó a su fin con *Das Wachsfigurenkabinett (El hombre de las figuras de cera)*. Presentada en noviembre de 1924 —época en que la vida comenzaba a parecer normal—, la mencionada película marcó el fin del período en el que el atormentado espíritu germánico se encerraba en su propia concha. El guión cinematográfico fue escrito por Henrik Galeen, quien en *Nosferatu* había identificado el tirano con la peste. A su nuevo film le asignó tres tiranos, si bien reducidos a figuras de cera.[18]



7. *El hombre de las figuras de cera*. Una fantasmagoría: Jack el Destripador.

Tal como en *Caligari*, la escena transcurre en una feria, donde se exhiben esas figuras. Un joven poeta muerto de hambre (William Dieterle) se allega al animador del espectáculo, quien había solicitado a alguien que escribiera cuentos acerca de las figuras de cera. Aquél lleva al aspirante a la casilla oscura donde guarda sus figuras y, lentamente, las ilumina una por una. Fascinado por la visión, el poeta se sienta y comienza a escribir afanosamente, mientras la hija del animador lo espía —con simpatía— por encima del hombro. Su creación surge bajo forma de tres episodios sucesivos. El primero, dedicado a la figura de Harun-al-Rashid (Emil Jannings), es una parodia oriental que ridiculiza la especie de los tiranos que cortejan a todas las mujeres bonitas y que, en arranques temperamentales, ordenan decapitar a gente inocente y al rato perdonan magnánimamente crímenes imperdonables. Esa parodia —desarrolla el trato de Harun con un pastelero y su esposa coqueta— resulta ser un preludio algo insignificante de las siguientes variaciones sobre el mismo tema, de mayor seriedad.

El segundo episodio anima la figura de cera de Iván el Terrible (Conrad Veidt), que se presenta como la encarnación de apetitos insaciables y crueldades inauditas (Ilustr. 8). Comparado con él, el gobernador de *Vanina* es un personaje de escasa imaginación. Iván no sólo experimenta placer interrumpiendo un festejo de casamiento para hacer de la novia su amante de

una noche, sino que revela también verdadero ingenio para combinar torturas mentales y físicas.



8. *El hombre de las figuras de cera*. Iván el Terrible, encarnación de la lujuria insaciable y de crueldades inimaginables.

Coloca un reloj de arena frente a cada una de sus víctimas envenenadas, en forma tal que esos desgraciados puedan anticipar el momento preciso de su muerte, calculada para coincidir con la caída del último grano de arena. Al marqués de Sade le hubiera gustado esto. A causa de las maquinaciones de un conspirador vengativo, Iván se cree envenenado, con el agravante de que encuentra un reloj de arena con una inscripción que dice «Iván». Horrorizado, el tirano le da vuelta incesantemente para posponer el final. Con sus facultades alteradas, participa del destino de Mabuse y Caligari.

En el tercer episodio, la figura de Jack el Destripador (Werner Krauss) y los personajes de la narración fragmentada son ligados entre sí por medio de un sueño. El poeta cae dormido de cansancio y sueña que, mientras pasea con la hija del animador, Jack el Destripador los persigue sin cesar. Eso es casi todo; la persecución y la huida traducen perfectamente el carácter de pesadilla que asume la vida bajo cualquier Iván, Para redondear la narración, la película concluye con la alentadora insinuación de que el poeta y la muchacha se gustan.

Esta película fue dirigida por Paul Leni, ex colaborador de Reinhardt y uno de los realizadores más notables de la posguerra. Estaba particularmente dotado para concebir escenarios.[19] En el caso del film comentado, presenta un decorado que, en su intento de crear una atmósfera fantástica, toma mucho del expresionismo. El halo de irrealidad con que Leni rodeó los tres episodios

de la película era el más apropiado, por cuanto están centrados en torno de figuras de cera. Estas figuras usualmente imitan a reyes, criminales o héroes del pasado; los imitan para permitir a los contemporáneos gozar los estremecimientos de horror o temor que alguna vez inspiraron. Su apariencia de cera, en una casilla de feria, caracteriza a Harun e Iván como fantasmas tan remotos en el tiempo como en la realidad.

Los tres episodios toman tipos de tiranos que aparecieron en períodos del pasado. (También aparecieron en películas anteriores: Jack el Destripador se origina en *Caligari*, el episodio de Harun evoca *Sumurun* de Lubitsch, e Iván es un descendiente tanto de *Caligari* como del mundo de Lubitsch[20]). Pero, puesto que los sueños, por norma, llevan en sí la condición habitual del que sueña, el personaje soñado en el episodio de Jack el Destripador despierta la sospecha de que Jack y sus semejantes no son meras figuras del pasado sino tiranos que aún están entre nosotros.

A semejanza de *Mabuse, Vanina* y películas de ese género, lo imaginario en *Das Wachsfigurenkabinett* culmina en escenas que, excediendo su función de ilustrar el argumento, penetran en la naturaleza del poder tiránico. La insistencia con que la imaginación visual se volcó en esos temas, en esos años, indica que el problema de la autoridad absoluta era una preocupación intrínseca del alma colectiva. Una toma del episodio de Iván revela la mágica sugestión que irradiaba el poder: Iván aparece en una puerta de dos hojas, en cada una luce el retrato de un santo de tamaño natural, y mientras él está allí con todas las insignias de su dignidad, parece un icono viviente entre los dos pintados. Otro fragmento del mismo episodio muestra a la novia que Iván quiere hacer su amante mirando, a través de las barras de hierro de una ventana, la cámara de torturas donde su marido está pasando terribles sufrimientos, y la toma de su cara distorsionada por el horror es seguida por un primer plano de la mano bien cuidada, adornada de anillos, de Iván, aferrada a esas barras. Ese fragmento preanuncia un recurso muy común en todo el cine épico sobre la revolución producido por los rusos: nunca se cansan de contrastar al oprimido degradado con el relamido opresor zarista, de tal manera que la presencia de este último ejemplifica la terrible alianza de la cultura y la atrocidad. Aquí los alemanes visualizan intuitivamente un aspecto de la tiranía que los rusos, confiados a la fuerza de la experiencia, destacarían como fundamental.

El episodio más importante es el de Jack el Destripador; una secuencia muy corta que debe registrarse como uno de los máximos logros del arte cinematográfico.[21] Se desarrolla fuera del museo de las figuras de cera, en la

feria con la que el público ya está familiarizado. Pero lo que en la narración no era sino un lugar para la diversión de la multitud ahora es un desierto campo de caza para espectros. Las telas expresionistas, ingeniosos efectos de luz y muchos otros recursos usuales en 1924 fueron empleados para crear esta rara fantasmagoría que sustancia la noción de caos en una forma más valiosa que los decorados análogos de *Caligari*. Fragmentos arquitectónicos inarmónicos forman complejos de confusión, las puertas se abren solas, y todas las proporciones y relaciones están divorciadas de lo normal. Si bien el episodio evoca a *Caligari*, supera a su modelo al destacar el papel de la feria: la feria que en *Caligari* sólo servía como fondo aquí es el escenario efectivo de la acción. Durante su huida, el poeta y la muchacha se apresuran a fin de pasar el tiovivo que gira sin cesar, mientras el propio Jack el Destripador, Caligari y Cesare los persiguen por milagrosas sendas de sueños, suspendidos en la vertical «rueda del mundo» que también gira sin pausa (Ilustr. 7). Completando los intentos visuales del mismo género del *Dr. Mabuse*, esas imágenes simbolizan la interpretación del caos y la tiranía de una manera definitiva. *Das Wachsfigurenkabinett* da el toque final a las películas sobre la tiranía propiamente dichas.

7. DESTINO

En su intento por considerar los fundamentos del «yo», la imaginación alemana no se limitó a especular sobre la tiranía, sino que también se dio a averiguar qué ocurriría si la tiranía fuese repudiada como programa de vida. Parecía existir una sola alternativa: que el mundo se tornara un caos por la liberación de todos los instintos y pasiones. De 1920 a 1924 —años en que el cine alemán ni definió ni visualizó la causa de la libertad—, las películas que pintaban el predominio de los instintos incontrolados eran tan comunes como las dedicadas a los déspotas. Era obvio que para los alemanes no había otra alternativa que el cataclismo de la anarquía o el régimen tiránico. Cualquiera de las dos posibilidades aparecía preñada de ruina. Ante esa situación, la imaginación contemporánea apeló al viejo concepto de Destino. La ruina decretada por un Destino inexorable no aparecía como un mero accidente, sino como un hecho majestuoso que producía un agradable estremecimiento metafísico tanto en los que sufrían como en los testigos. Como resultado de una necesidad superior, la ruina adquiría, por lo menos, grandeza. La susceptibilidad general, en ese aspecto, quedó probada por el éxito impresionante que tuvo en ese período *La decadencia de Occidente* de Spengler. Aun cuando muchos prominentes científicos y filósofos alemanes lanzaron vigorosos anatemas contra el libro, no fueron capaces de neutralizar la atracción abrumadora de una visión que parecía derivar su oportuna profecía de decadencia de leyes inherentes a la historia misma. Esa visión se adecuaba tan perfectamente a la situación emocional que todos los contraargumentos parecieron débiles.

El segundo grupo de películas, en la estela dejada por *Caligari*, está integrado por dos filmes de Fritz Lang, en los que apeló al papel del Destino. *Der müde Tod (Las tres luces)*, el primero de ellos, fue presentado en 1921, un año antes que Dr. Mabuse. Lang escribió el guión cinematográfico con la colaboración de Thea von Harbou. Después de su presentación —el título alemán significa *La muerte cansada*— un sarcástico crítico berlinés juzgó oportuno titular su reseña «La muerte cansadora». Pero cuando, poco después, los franceses elogiaron la obra por ser verdaderamente alemana, éstos también descubrieron su valor, y lo que al principio había parecido un fracaso, se convirtió en una victoria total en el frente interno.[1]

En parte leyenda, en parte cuento de hadas, la romántica anécdota comienza cuando una muchacha y su joven amante se instalan en la posada de una vieja ciudad. Se les reúne un misterioso desconocido. Por un *flash-back* nos enteramos de que, mucho tiempo atrás, ese hombre había comprado tierras vecinas al cementerio local, rodeando su propiedad con una pared enorme totalmente desprovista de puertas. En la posada, la muchacha va a curiosear a la cocina; cuando vuelve a buscar a su amante, éste ha desaparecido junto con el desconocido. Aterrorizada, corre hacia la gran pared, allí se desmaya, y al rato es encontrada por el viejo farmacéutico de la ciudad, que la lleva a su casa. Mientras él prepara un tónico, la muchacha, desesperada, se lleva a la boca un recipiente de veneno. Pero antes de que el líquido le humedezca los labios, sueña un largo sueño en el que reaparece la gran pared. Ahora tiene una puerta, y detrás de ésta se ve una infinita escalera. Al final de la misma la está esperando el desconocido. Como ella quiere recobrar a su amante, el desconocido —que es el Ángel de la Muerte y como tal un delegado del Destino, si no el Destino mismo— la conduce a un vestíbulo oscuro donde arden velas que representan almas humanas. Le dice que su deseo será satisfecho si puede evitar que tres de esas velas se apaguen. Los autores apelan, entonces, a un recurso de composición posteriormente adoptado en *Das Wachsfigurenkabinett*: tres episodios largos que narran las historias de esas llamas interrumpen el curso de la acción principal.[2] El primer relato se desenvuelve en una ciudad musulmana; el segundo, en la Venecia renacentista; el tercero, finalmente, en una China fabulosa. En todos los episodios, como si pasaran a través de sucesivas etapas de transmigración de las almas, la muchacha y su amante son perseguidos por un tirano cruel, celoso y codicioso, lo que, incidentalmente, hace que estos episodios recuerden las grandes reconstrucciones históricas de Lubitsch. Las tres veces la muchacha trata de desbaratar el intento del tirano de matar a su amante; por tres veces el tirano consuma sus designios criminales con la ayuda de la Muerte, alias Destino, que en cada caso está encarnada en el verdugo… Las tres velas se apagan, y una vez más la muchacha implora la clemencia de la Muerte; entonces ésta le ofrece una última oportunidad: si ella puede darle una nueva vida, la Muerte está dispuesta a restituir la de su amante. Ahí termina el sueño de un segundo, cuando el farmacéutico arrebata el recipiente con veneno de la boca de la muchacha. Aquél sugiere que está cansado de vivir; pero cuando la muchacha le requiere que, en canje, sacrifique su vida, la expulsa de su casa. Un pordiosero exhausto y varias viejas enfermas de un hospital también se niegan al sacrificio. En el hospital se declara un incendio,

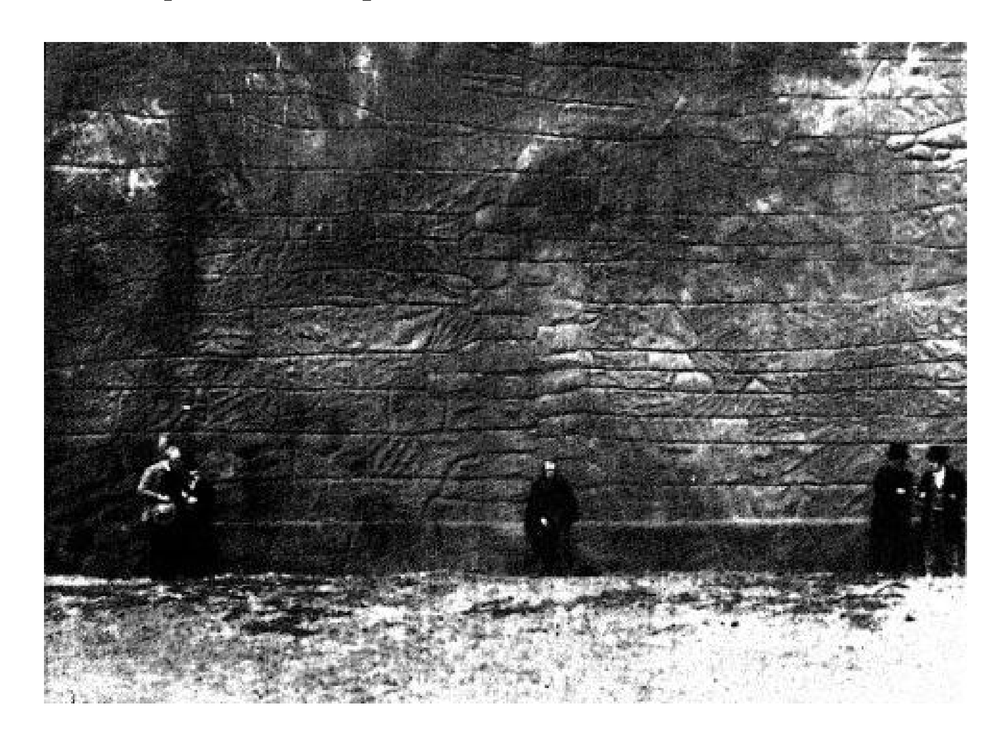
y después de escapar, los internados se enteran de que ha quedado un niño dentro. Conmovida por el dolor de la madre, la muchacha se abre paso entre las llamas. En el mismo momento en que rescata al niño, la Muerte, fiel a su promesa, extiende sus brazos para apropiarse de esa vida. Pero la muchacha se niega; en vez de rescatar a su amante, pasa el niño, a través de una ventana, a manos de la madre. En medio de las llamas del edificio destruido, la Muerte conduce, finalmente, a la muchacha desfalleciente hasta su amante muerto y, unidos para siempre, sus almas se elevan hacia el cielo sobre una colina florida.**[3]**

Este argumento le sugiere al público efectivamente que, por arbitrarias que parezcan, las acciones de los tiranos son dictados del Destino. El representante del Destino no sólo apoya la tiranía en los tres episodios sino también en la narración propiamente dicha. La muerte que inflige al joven amante parece ser tan absurda, que es como si algún tirano sin escrúpulos hubiera manejado los hilos. Existe un viejo cuento de hadas acerca de un viajante que vive asombrado por los delitos consumados por su compañero; este enigmático sujeto incendia una casa habitada, obstaculiza a la justicia y devuelve mal por bien. Al final se revela como un ángel y da a conocer al viajante el verdadero significado de esos aparentes delitos: eran designios de la Providencia para proteger, a la misma gente que perjudicaban, de males futuros. En las espantosas acciones del Destino de *Der müde Tod* no puede leerse un significado tan paradójico. La película termina en el sacrificio voluntario de la muchacha junto con un título que realza su importancia religiosa: «El que pierde su vida, la gana». Este sacrificio sugiere aproximadamente el mismo mensaje de la entrega final de Nina en *Nosferatu*.**[4]**

La fuerza aún vigente de las imágenes de *Der müde Tod* es aún más asombrosa si se tiene en cuenta que todo hubo de hacerse con una cámara inmóvil, manejada a mano, al ser todavía imposibles las tomas nocturnas. Esas visualizaciones son tan precisas que a veces evocan la ilusión de ser intrínsecamente reales. Un «dibujo animado de vida», el episodio veneciano resucita un espíritu genuinamente renacentista por medio de escenas como la de la procesión carnavalesca, siluetas bamboleantes sobre un puente y la espléndida riña de gallos que irradia pasión meridional, cruel y alegre, a la manera de Stendhal o Nietzsche. El episodio chino abunda en hechos milagrosos. Es bien sabido que su caballo mágico, su ejército liliputiense y su alfombra voladora inspiraron a Douglas Fairbanks su *Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad)*, revista espectacular de parecidos trucos sobrenaturales.

Más que el argumento son las imágenes las que proyectan con caracteres

humanos a la Muerte. Con infinito cuidado, la Muerte levanta la luz de una vela, separando suavemente el alma del cuerpo de un niño. Tanto ese ademán como la ternura que muestra por la muchacha descubre su íntima oposición con el deber que tiene que cumplir. Su obligación le disgusta. Al humanizar precisamente al representante del Destino la película subraya la irrevocabilidad de las decisiones del Destino. Diferentes recursos visuales sirven a los mismos propósitos; es como si las representaciones hubieran sido calculadas para imponer en la mente la inexorable y aterrorizada naturaleza del Destino. Además, ocultando el cielo, la gran pared levantada por la Muerte corre paralela a la pantalla, en forma tal que no hay puntos de referencia para apreciar la extensión de la pared (Ilustr. 9). Cuando la muchacha está de pie a su lado, el contraste entre su inmensidad y la pequeña figura simboliza al Destino, inaccesible a las súplicas humanas. Esta inaccesibilidad también está denotada por los innumerables peldaños que la muchacha tiene que ascender para encontrar a la Muerte.



9. *Las tres luces*. La inmensa pared que simboliza lo inaccesible del Destino.

Un recurso muy ingenioso no deja dudas en cuanto a que nadie puede esperar evadir al Destino. En el episodio chino, la muchacha y su amante tratan de escapar a la venganza del emperador, profundamente afectado por el desdén de la joven. Pero en lugar de acelerar su huida, la muchacha usa su varita mágica para convocar el medio de transporte más lento, un elefante. Mientras escapan sobre el elefante son perseguidos por tropas enviadas por el emperador, que marchan con la velocidad de un caracol, y es obvio que los

fugitivos no corren peligro alguno de ser capturados. Esta persecución operística —evoca, vagamente, la evasión en cámara lenta de *Vanina*[5]—, caracteriza los caminos inescrutables del Destino. No importa qué haga o deje de hacer la gente, el Destino golpea en su momento, y ni un minuto antes. La fingida persecución culmina en una escena que corrobora ese significado. Cumpliendo una orden del emperador, su arquero, que no es otro que el representante del Destino, monta en su caballo mágico, cabalga por el cielo y, en un tris, alcanza a la pareja. Ahora es el momento en que el Destino quiere golpear; todos los artificios mágicos prueban su ineficacia: las flechas del arquero atraviesan al amante.

Presentada a comienzos de 1924, la mundialmente famosa película *Die Nibelunpen (Los nibelungos)* de Fritz Lang fue producida por Decla-Bioscop, que se había fusionado con Ufa. La preparación de este film clásico requirió dos años. Thea von Harbou, propensa a los temas tiránicos, imaginó libremente el guión cinematográfico a partir de fuentes antiguas que trató de imbuirlas de significado actual. El mito nórdico se tornó un romance melancólico que destacaba caracteres legendarios en la garra de pasiones primitivas. Pese a su estilo monumental, *Die Nibelungen* no intentaba en modo alguno competir con lo que Lang, en una declaración publicada con motivo de la presentación de la película, denominó «las enormidades externas de las películas norteamericanas de época». Según él, *Die Nibelungen* tenía una misión totalmente distinta: ofrecer algo estrictamente nacional, algo que, como la propia Canción de los Nibelungos, pudiera considerarse como una verdadera manifestación del espíritu alemán.[6] En una palabra, Lang definió esa película como un documento nacional adecuado para difundir la cultura alemana en todo el mundo. En alguna forma toda su declaración anticipa la propaganda de Goebbels.

Aun cuando la película *Die Nibelungen* difiere totalmente del *Anillo de los nibelungos*, es rica en sucesos que nadie puede presenciar sin sentirse habitado por *leitmotivs* wagnerianos. En *Sigfrido*, primera parte del film, el héroe vive sus aventuras con el dragón y Alberico y, luego, visita la corte de Burgundia para proponer matrimonio a Crimilda, hermana del rey Gunther. Pero Hagen, tenebroso confidente del rey, pretende que antes de casarse Crimilda, Sigfrido ayude a conquistar a la ardiente Brunilda para Gunther. Sigfrido consiente y por medio de su caperuza mágica consigue que Brunilda acepte ser la esposa de Gunther. El desenlace es bien sabido: al conocer Brunilda ese ruin pacto por boca de Crimilda, insiste en exigir la muerte de

Sigfrido, y Hagen maquina el asesinato. En los funerales de su esposo, Crimilda jura venganza. La venganza de Crimilda, segunda parte de la película, muestra su casamiento con Atila, rey de los bárbaros hunos, y cómo lo persuade para que invite a Gunther a hacerles una visita. No bien llega éste, Crimilda incita a los hunos a atacarlo junto con su clan. Sigue una terrible carnicería con todos los burgundios atrapados en un vestíbulo que es incendiado por orden de Atila. El fin es una orgía de destrucción: Crimilda apuñala a Gunther y a Hagen, luego ella es muerta, y Atila, portando su cadáver, se sepulta en el vestíbulo en llamas.[7]

En un artículo sobre *Die Nibelungen*, Thea von Harbou señalaba de su versión cinematográfica que había sido concebida para acentuar «la inexorabilidad con que la primera culpa acarrea la sanción final».[8] En *Der müde Tod*, el destino se manifiesta por medio de acciones de tiranos; en *Die Nibelungen* por arranques de pasiones e instintos ingobernables. Para indicar la inexorabilidad final que estos impulsos provocan la anécdota relaciona íntimamente causas y efectos. Desde el momento en que el dragón moribundo hace caer, con un movimiento de su cola, la hoja nefasta sobre la espalda de Sigfrido, hasta el momento del suicidio de Atila, nada parece fruto del azar. Una necesidad inherente a los hechos predetermina la desastrosa secuencia de amor, odio, celos y ansias vengativas. Quien marca el ritmo del Destino es Hagen, cuya siniestra presencia es suficiente para impedir que se deslice un golpe de buena suerte y altere lo inevitable. Visto desde fuera, no es sino el leal vasallo de Gunther; pero su conducta total revela que su lealtad está motivada por un nihilista apetito de poder. Pronosticando un tipo muy conocido de líder nazi, esta figura cinematográfica aumenta la densidad mítica del mundo de los nibelungos, densidad impenetrable a la ilustración o a la verdad cristiana. La catedral de Worms, que en *Sigfrido* aparece bastante frecuentemente, parece un fondo mudo, desprovisto de significado.

Esta anécdota condicionada al Destino se materializa por medio de escenas que parecen montadas de acuerdo con pinturas decorativas de un período pasado. La escena de Sigfrido cabalgando a través de bosques heroicos, fabricados en estudio, evoca vívidamente el *Gran Pan* de Böcklin. Asombra que pese a su acentuada belleza y a su gusto algo pasado de moda —ya totalmente pasado de moda en 1924—, estas películas sean aún efectivas. Ello podría explicarse por la austeridad de construcción que respiran. Lang sabía por qué: en lugar de recurrir al pintoresco estilo operístico de Wagner o a alguna clase de pantomima psicológica, confiaba en el encanto de severas composiciones decorativas que simbolizaban al Destino.

La compulsión ejercida por el Destino está reflejada estéticamente por la incorporación rigurosa de todos los elementos estructurales en una armazón de formas lúcidas.

Hay muchos detalles escénicos elaborados, tales como las maravillosas nieblas a ras del suelo en el episodio de Alberico, el oleaje de llamas que protegen el castillo de Brunilda y los pequeños abedules que rodean la fuente donde asesinan a Sigfrido.[9] Pero muy lejos de pretender ser un fin en sí mismos, esos detalles asumen su función específica sólo dentro de la composición, que es el todo. Para realzar la impresión de unidad visual se apela abundantemente a formas arquitectónicas solemnes, grandiosas y simples, que dominan la escena. Antes de que Sigfrido y su gente entren en el palacio de Gunther, se los ve —pequeñas figuras— sobre un puente que aparece en la margen superior de la pantalla, y lo que da carácter al cuadro es la relación de ese puente con la hondonada que corre por debajo. También otras composiciones reducen a los seres humanos a meros accesorios de panoramas primitivos o de grandes edificios.

Como si el carácter ornamental de esas composiciones no fuera suficiente, las paredes, cortinajes, cielos rasos y ropas lucen ornamentos primitivos. Por todas partes aparecen diseños parecidos. *Sigfrido* incluye el «Sueño de los halcones» de Crimilda, breve insertación hecha por Ruttmann: no es sino un diseño heráldico animado con dos halcones negros y una paloma blanca en movimientos rítmicos.[10] Frecuentemente, los propios actores integran figuras ornamentales. Una escena muestra el vestíbulo de Gunther, con el rey y su comitiva, sentados como estatuas en nichos simétricamente dispuestos. La cámara explota ansiosamente todas las oportunidades que se presentan para captar esos cuadros. Cuando Sigfrido visita por primera vez a Gunther, su ingreso al vestíbulo está tomado desde lo alto, a fin de mostrar el aspecto ornamental de la ceremonia.[11]



10. *Los Nibelungos*. El triunfo de lo ornamental sobre lo humano.

Esos diseños contribuían a ahondar la impresión del poder irresistible del Destino. En la película, algunos adornos específicamente humanos revelan, asimismo, la omnipotencia de la dictadura. Están compuestos con vasallos o esclavos. Los hombres de Gunther soportan la pasarela de desembarco por la que desciende Brunilda; con el agua a la cintura, son pilares vivientes de precisión matemática. Es particularmente notable la imagen de los enanos encadenados que actúan como pedestales decorativos de la urna gigantesca con los tesoros de Alberico: maldecidas por su amo, las criaturas esclavizadas se vuelven figuras de piedra. Es el triunfo total de lo ornamental sobre lo humano (Ilustr. 10). La autoridad absoluta se afirma, disponiendo a la gente bajo su dominio en diseños agradables. Esto también puede apreciarse en el régimen nazi que manifestó fuertes inclinaciones ornamentales para organizar las masas. Siempre que Hitler arengaba al pueblo pasaba revista no tanto a centenares de miles de oyentes como a un adorno enorme compuesto por centenares de miles de partículas.[12] La película oficial nazi de la Convención del Partido en Nuremberg, de 1934, *Der Triumph des Willens*, prueba que al conformar sus ornamentos de masas, los decoradores nazis se inspiraron en *Die Nibelungen*. Los teatrales trompeteros, aparatosas escalinatas y diseños autoritarios de Sigfrido reaparecen, extremadamente magnificados, en el moderno espectáculo de Nuremberg (Ilustrs. 11 y 12).



11. *Los Nibelungos*.



12. *El triunfo de la voluntad*. Las pautas contenidas en *Los Nibelungos* se sintetizan en la pompa nazi.

Die Nibelungen se desarrolla en escenas lentas que tienen todas las cualidades de las fotografías.[13] Su lento desarrollo, que caracteriza a lo mítico como el reino de lo estático, está concebido para polarizar la atención en la acción propiamente dicha. Esa acción intrínseca no coincide con la sucesión de traiciones y asesinatos, pero debe encontrarse en el desarrollo de

instintos latentes y de crecientes e imperceptibles pasiones. Es un proceso inexorable casi vegetativo, por el cual se realiza el Destino.

8. EL CAOS MUDO

El tercer grupo de películas derivado de *Caligari* acentúa la irrupción de los impulsos y apetitos desordenados en un mundo caótico. Podrían denominarse películas de los instintos, en contraste con las películas sobre la tiranía. Entre ellas, las realizaciones más importantes se deben a guiones cinematográficos de Carl Mayer, escritos atendiendo a medios específicamente cinematográficos. Con excepción de *Der letzte Mann (El último)*, film que cerró la serie, los poemas cinematográficos de Mayer apenas han encontrado eco fuera del círculo de los intelectuales. Sin embargo, la insistencia con que están centrados en torno a un único y mismo tema es prueba suficiente de su valor sintomático.

Inmediatamente después de *Caligari*, Robert Wiene, proponiéndose golpear sobre hierro aún caliente, contrató a Carl Mayer y al pintor Césare Klein para la producción de otro film expresionista: *Genuine* (1920). Esta fantasía, en la que un decorado exuberante compite con una anécdota grotesca traída de los pelos, reviste importancia en cuanto señala un cambio temático. Genuine, sacerdotisa en venta en un mercado de esclavos de Oriente, es adquirida por un viejo extraño quien la confina, celosamente, en una especie de caja de cristal, inaccesible a todo visitante. Pero Genuine consigue inducir a un joven peluquero a que corte la garganta al viejo tirano, para luego dedicarse en su condición de supervampiresa a arruinar a cuanto hombre haya en las proximidades.[1] Esta anécdota revela cómo el interés de Mayer se desplazaba del tema de los tiranos al de los instintos.

Todas las películas sobre los instintos que Mayer hizo después de *Genuine* tenían un rasgo en común: se desarrollaban en un mundo de la baja clase media, remanente insignificante de la sociedad desintegrada. La pequeña burguesía aparece en las películas de Mayer como un campo de cultivo de criaturas oprimidas y atormentadas que, evocadoras del Wozzeck de Büchner, son incapaces de sublimar sus instintos. Indudablemente, ésa era la condición de la baja burguesía alemana durante esos años. Verdad es que en una época de anarquía la preponderancia de la vida instintiva no se reduce a un estrato único de la población. Pero en ninguna parte esa clase de vida es tan notable y agresiva como en la baja clase media, donde la codicia y el celo son complementados por profundos resentimientos sociales e impulsos morales

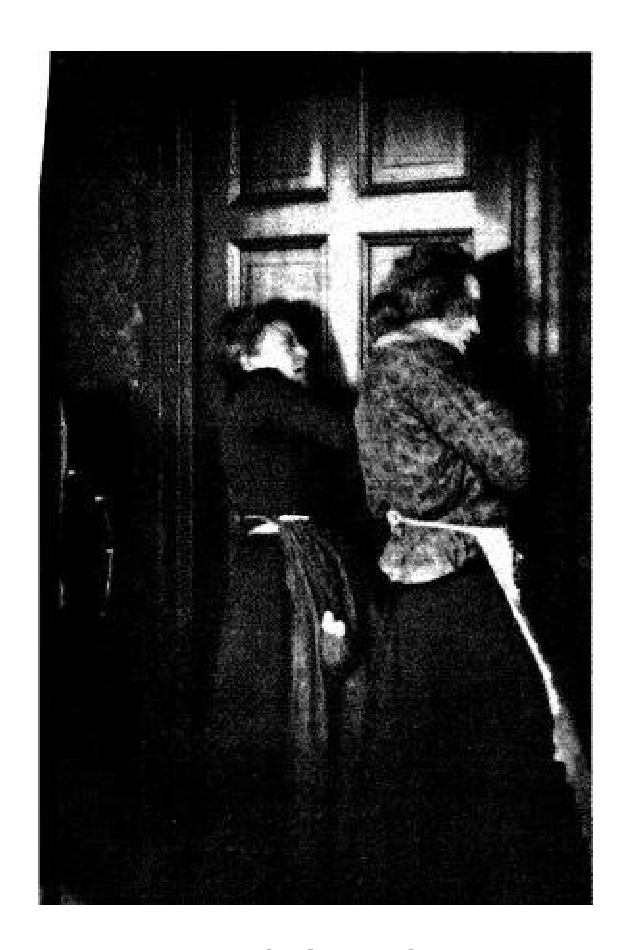
heredados que han perdido toda función vital. Mayer concibe sus personajes de la pequeña burguesía como ciudadanos, poseídos por los instintos, de un universo aniquilado y los utiliza para revelar la destrucción y autodestrucción que provocan fatalmente. Su suerte queda librada a las maquinaciones del Destino. En *Die Nibelungen*, el Destino está simbolizado por un estilo estrictamente decorativo; en las películas de Mayer, por una simplicidad extrema en la construcción psicológica. Pocas personas, cada una encarnando un instinto particular, son implicadas en una acción rígidamente compuesta. Mientras que los comentaristas extranjeros objetaron esa acción por artificial y pobre, los críticos de Alemania, cansados de las grandes reconstrucciones históricas que tuvieron que padecer, elogiaron estas películas como «obras de cámara» que exhibían las profundidades reales del espíritu.[2] Ya en 1924, cuando el expresionismo se desvanecía definitivamente, el profesor Paul Hildebrandt coincidía con Carl Hauptmann, al sostener: «En la esfera de lo fantástico, la película… debe representar solamente lo que puede esperarse por ese medio…: las pasiones primitivas».[3]

En 1921, Carl Mayer comenzó una serie con dos películas, una de las cuales fue *Hintertreppe (Escalera de servicio)*. Es un verdadero alarde de simplicidad. Está animada por tres personajes: una muchacha asalariada que se dedica a tareas domésticas; su amante, que promete enviarle cartas desde lejos; y un cartero parcialmente paralítico, anormal, animado por una pasión morbosa por la muchacha y que intercepta esas cartas. Aquélla, creyéndose abandonada, siente una especie de piedad maternal y visita al cartero en un subsuelo que habita en la vecindad. La escena es interrumpida por la llegada de su amante. En la riña en que se traban ambos hombres, el cartero mata al joven con un hacha; después de lo cual la muchacha, totalmente perturbada, sube al tejado y se arroja a la calle. El público se sintió incómodo por la acumulación de tanta violencia y tanta miseria.[4]

Scherben (El raíl) fue otro film estrenado en 1921. Lupu Pick lo dirigió en total afinidad con las intenciones de Mayer. Al principio del film, un guardavías (Werner Krauss) vive con su mujer e hija en la soledad de una serranía boscosa y cubierta de nieve, soledad remarcada por los eternos paseos del guardavías en sus habituales salidas y el paso ocasional de algún tren. Con la llegada de un inspector ferroviario se ve alterada la monótona calma. Todo comienza con un episodio amoroso entre el inspector y la hija, bien dispuesta a ceder ante sus requerimientos. Después de sorprenderlos en la más tierna intimidad, la piadosa madre se interna en la noche fría para rezar

frente a una imagen y allí muere por congelación. La hija implora al inspector que la lleve consigo a la ciudad, proposición que aquél rechaza; humillada, se venga, revelando a su padre lo que ha pasado. El temor reverencial a las autoridades, profundamente arraigado en el guardavías, lo lleva hasta la puerta de la habitación del inspector, donde golpea prudentemente; pero las convenciones morales dan bruscamente paso a los instintos paternales y lo impulsan a estrangular al seductor de su hija. Luego patrulla las vías, moviendo su linterna de señales para detener el tren expreso. (Aquí se usa un ingenioso recurso de color: la linterna irradia una luz roja, expresando cabalmente la turbación del hombre). Aunque los viajeros del coche comedor se asombran por la detención inesperada, no tienen ningún interés en los asuntos de un humilde guardavías. Al acentuar su indiferencia, la película señala la disolución de la sociedad en esferas sociales rotundamente incompatibles. «Soy un asesino», dice el guardavías al maquinista; es el único título en toda la película. La hija, enloquecida, observa desde una roca elevada la partida del expreso que se lleva a su padre.[5]

Después de *Vanina*, Carl Mayer reinició su feliz colaboración con Lupu Pick en el campo de las películas de instintos; el resultado fue *Sylvester* (*La noche de San Silvestre*, 1923). El guión cinematográfico está presidido por una cita de la historia de la Torre de Babel: «Id, descendamos, y allí confundamos sus lenguas, para que no puedan entenderse». Este lema indica claramente la intención de Mayer de continuar en *Sylvester* lo que había empezado en *Scherben*: la representación del caos social por dos esferas sociales abismalmente separadas. Una de ellas se materializa en un modesto café, lugar de reunión de la gente de la baja clase media; la otra en la calle, en un elegante restaurante vecino y la plaza adyacente, sitios ocupados por alegres multitudes que celebran la víspera de Año Nuevo. A esas dos esferas se agrega una tercera: la naturaleza. Frecuentemente, como un *leitmotiv*, surgen tomas de un cementerio, una planicie verde y el mar, panoramas grandes y silenciosos que hacen aparecer los movimientos humanos aún más ridículos. La anécdota propiamente dicha muestra al dueño del café sufriendo por la discordia entre su madre y su esposa. La madre, que profesa a su hijo un amor despótico, odia a la esposa con quien tiene que compartir lo que considera su propiedad exclusiva; en aras de la paz doméstica, la mujer, a su vez, quiere que el hijo pida a su madre que se vaya de la casa.



13. *La noche de San Silvestre*.
El suicidio del propietario del café.

Cuando el conflicto llega a su culminación, ocurre algo inconcebible: incapaz de adoptar una decisión, el hombre se da por vencido, y mientras su madre lo acaricia como si fuera un niño, él apoya, desesperanzado, su cabeza sobre el regazo de ella. Esta actitud, seguida (y corroborada) por el suicidio del hombre (Ilustr. 13), es prueba evidente de su intenso deseo de retornar al claustro materno: no ha llegado a la madurez. Es digno de señalar que, lejos de ser repudiado, su singular gesto de renunciamiento reaparece así inalterable en varias películas alemanas[6], demostrando que su instintivo disgusto por intentar la emancipación puede considerarse una actitud típicamente germana. Es una actitud a la que se llega por la prolongada dependencia de los alemanes de regímenes feudales o semifeudales, sin agregar los motivos económicos y sociales normales que imponen la perpetuación de esa actitud en la clase media. Cuando el dueño del café capitula, se desborda en una autoconmiseración perfectamente acorde. La autoconmiseración es la válvula de escape emocional para los caracteres reprimidos o poco desarrollados.

La película termina con algunas escenas que confrontan parte de la alegre multitud con el cadáver del desgraciado dueño del café; pero las dos esferas

sociales se superponen para acentuar su total extrañamiento. Indiferente a los problemas humanos, la luna brilla sobre el mar.[7]

La serie culmina con *Der letzte Mann*, presentada a fines de 1924. Este fuerte film —éxito del equipo integrado por Carl Mayer y F. W. Murnau y el operador Karl Freund— retoma el motivo básico de sus precursores, contrastando dos edificios: una sombría casa de departamentos repleta de gente de la baja burguesía y el magnífico hotel de los ricos con sus puertas giratorias y ascensores en permanente movimiento. Pero *Der letzte Mann* difiere de los filmes anteriores en que muestra las dos esferas sociales unidas por fuertes lazos. Luciendo su brillante uniforme con inimitable dignidad, Emil Jannings, como viejo portero del hotel, no sólo atiende a los huéspedes frente a la puerta giratoria, sino que también les da caramelos a los niños de la casa de apartamentos, donde él vive con algunos parientes. Todos los inquilinos, en particular las mujeres, viven impresionados por su uniforme, que, por mera presencia, parece impartir un encanto mítico a sus modestas existencias. Lo reverencian como un símbolo de autoridad suprema y son felices por esto. De tal forma, la película insinúa, quizás irónicamente, el dogma autoritario de que el hechizo mágico de la autoridad protege a la sociedad de la descomposición.

Pero, en el caso del portero, ese hechizo es repentinamente quebrado. El gerente del hotel, observando que tambalea bajo la carga de un pesado baúl, ordena al viejo que cambie su uniforme por la blusa blanca de cuidador de baños. Esta medida administrativa desencadena una catástrofe. Toda vez que el film implica que la autoridad, y sólo la autoridad, aúna a las diferentes clases sociales en un todo, la pérdida del uniforme —símbolo de la autoridad— comporta el advenimiento de la anarquía. Tan pronto los inquilinos se percatan de la blusa blanca, se sienten eliminados de aquel mundo superior con el cual, por medio del uniforme, vivían en comunidad. Se sienten agraviados por haber sido socialmente abandonados y desplazados en la lobreguez de sus apartamentos y sus almas. Todos los malos instintos de la baja clase media se desatan contra el portero. Las dueñas de casa, murmuradoras, lo ridiculizan maliciosamente; sus propios parientes lo echan a la calle. Las reacciones del portero evocan las del dueño del café, en *Sylvester*. Se siente humillado por la pérdida del uniforme y, en lugar de adecuarse a su condición, cae en la autoconmiseración, equivalente a la entrega total (Ilustr. 14). Al fin, se le ve en el oscuro baño del hotel, con el sereno que, tiernamente, lo cubre con una manta. Es un emotivo ademán de

solidaridad entre dos despojos humanos, gesto que, sin embargo, no altera nada de lo simbolizado.



14. *El último*. Símbolo de la humillación.

Todos esperan que el film termine allí. Pero Mayer le injerta, a esa conclusión natural, otro final ingenioso, precedido por el único título de toda la película. Se le dice al público que el autor, por lástima al destino del portero en su vida real, quiere llevarlo hacia un futuro, aunque irreal, mejor. Lo que sigue es una farsa agradable, burla del típico final feliz del cine norteamericano. No se debe olvidar que en 1924 Hollywood había comenzado a ejercer su influencia sobre el cine alemán. La farsa comienza mostrando al portero ricamente vestido, cenando en el *grill* de un hotel. Mientras trata de hacer frente a platos complicados, los divertidos huéspedes se muestran un diario en el que se anuncia que un millonario norteamericano ha legado su fortuna a la última persona que lo acompañó en vida, y que dicha persona resultó ser el cuidador de baños. El resto del cuento de hadas muestra la ingenua bondad con que el viejo portero arroja monedas tanto a los pobres como a los pudientes. Después de haber celebrado su triunfo en el hotel, él y su camarada —el sereno— parten en un carruaje tirado por cuatro caballos:

parecen dos truhanes jactanciosos aunque sean en realidad dos ángeles de dulzura.[8]

El carácter de farsa de esta secuencia final corrobora el título introductorio, en cuanto éste expresa el descreimiento del autor en un final feliz que implique categorías tales como el azar y la buena suerte. Si existiera alguna salida para los porteros de hotel degradados a cuidadores de baños no tendrían nada que ver con cualquier solución surgida de los superficiales conceptos de la civilización occidental. Con su segundo final, la película realza el significado del primero y, además, rechaza la idea de que la «decadencia de Occidente» pueda remediarse con las bendiciones del Occidente.

Las películas de Mayer revelan su alejamiento del realismo por el uso insistente de un recurso específicamente expresionista. Ningún personaje lleva nombre: la madre es «la Madre»; el guardavías, simplemente «el Guardavías». En vez de pintar a individuos, todos estos personajes carnan impulsos y pasiones, figuras alegóricas requeridas para la exteriorización de visiones interiores. Esta exigencia determina toda la puesta en escena. El decorado de *Hintertreppe* hubiera sido imposible sin *Caligari*; los paisajes cubiertos de nieve de *Scherben* —su inclusión puede haberse debido a la influencia del cine sueco— dan la exacta impresión de ser estructuras construidas en el estudio; las grotescas escenas de la baja clase media en *Der letzte Mann* equilibran las concesiones de la película a las corrientes realistas en boga en 1924.[9]

A causa de su éxito mundial, *Der letzte Mann* ha sido usualmente considerada el origen de innovaciones cinematográficas que, en rigor, son peculiares de toda la serie de películas de los instintos. Entre esas innovaciones —todas ellas pueden rastrearse en sugerencias de Carl Mayer— una llamó inmediatamente la atención del público: la falta de títulos. Excepción hecha de los dos mencionados anteriormente, los argumentos están exclusivamente relatados en imágenes.[10] Aquí, otra vez, es notable la interrelación entre el método de representación y el contenido de lo representado. No es tanto el ingenio técnico, como el asunto de las películas de instinto lo que lleva a los realizadores a introducir narraciones sin títulos. Los instintos y las pasiones afloran debajo de la dimensión racional y, por lo tanto, se prestan a ser visualizados sin explicaciones verbales. Esto rige particularmente para las películas de Mayer, con su trama deliberadamente simplificada. Son desarrollos de sucesos esencialmente mudos. En ellos, los

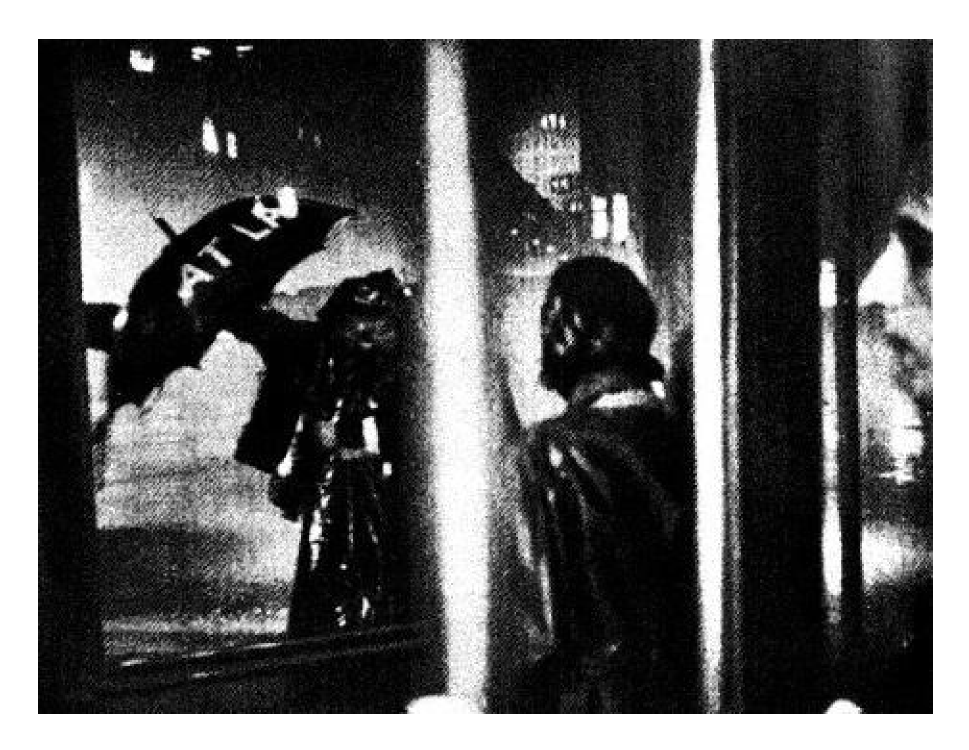
letreros no sólo serían superfluos sino que interferirían con la continuidad visual. En una crítica de la película *Sylvester*, publicada en la revista alemana de cine *Licht Bild Bühne*, se muestra que los contemporáneos tenían conciencia de esa necesidad estructural, al decir: «Lo que cuenta no es tanto la efectiva omisión de títulos…, sino el hecho de que, a causa de su estructura total, *Sylvester* puede y aun debe prescindir de ellos, como hace».[11]

Las películas de Mayer también son las primeras en asumir el mundo de los objetos —hasta entonces sólo explotado por las comedias de baja calidad — a favor de la acción dramática. Cuando se presentó *Hintertreppe* en Nueva York, uno de los críticos destacó el papel importante que cumplía el reloj despertador de la muchacha asalariada. «Se muestra a ésta cuando, a las seis de la mañana, la despierta el reloj. Lo atrasa cinco minutos, y el giro lento de la llave, en la parte posterior del reloj, expresa la idea de que está volviendo a sonar».[12] Es en *Scherben* donde reaparece el reloj despertador junto con objetos tan significativos como el miserable espantajo agitado por el viento, frente a la casa del guardavías, y las botas lustradas del inspector. Cuando la muchacha se arrodilla para limpiar la escalera, esas botas descienden lentamente y casi la tocan: es la primera visión que ella tiene de su futuro amante. Además, *Scherben* ofrece detalles de locomotoras, ruedas, alambres telegráficos, campanas de señales y otros elementos pertinentes, destinados a degenerar en los elementos obligatorios de innumerables escenas ferroviarias del futuro.

En *Sylvester*, el motivo del reloj alcanza pleno significado. Más importante que el reloj de la plaza es el reloj de péndulo en la habitación del dueño del café. Al sonar las doce campanadas que marcan el comienzo del año, la cámara pasa del reloj al cadáver del dueño del café, imponiéndonos, en tal forma, nuestra existencia simultánea en el mundo exterior y el interior, el tiempo-espacio y el tiempo-duración. Es como si los objetos observaran atentamente el espectáculo de las pasiones humanas desatadas o aun participaran de ellas. El cochecito de niño en la habitación donde la madre y la esposa se pelean asume vida propia, y la puerta giratoria del restaurante elegante es tanto puerta de entrada como *background* para la muchedumbre ruidosa de la calle.

En *Der letzte Mann* esta puerta giratoria se vuelve una obsesión.[13] La película se inicia con una magnífica toma en *travelling*, que muestra a los huéspedes del hotel cuando fluyen por la puerta en permanente giro, recurso empleado reiteradamente hasta el final: algo que participa en cierto modo del tiovivo y de la ruleta (Ilustr. 15). Tal como la puerta, una *pièce de résistance*,

el ubicuo uniforme del portero parece dotado con el poder de rescatar una cantidad de otros objetos de su aislamiento. Los baúles intervienen enérgicamente; las paredes en el hotel, por las noches, parecen respirar. Aun fragmentos del cuerpo humano son arrastrados al mundo de los objetos: al presentarse en grandes primeros planos, nadie puede distinguir las bocas chismosas de un volcán humeante. Esta tendencia irresistible a introducir objetos inanimados en la acción nace de la naturaleza intrínseca de los personajes de Mayer, poseídos por los instintos. Incapaces de sublimar sus impulsos, habitan una región determinada por sensaciones físicas y estímulos materiales, región en la cual los objetos son exaltados hasta asumir la función de bloques tambaleantes o postes indicadores, enemigos o aliados. Estas películas están destinadas a recurrir a relojes despertadores y puertas giratorias: el reloj obsesiona a la joven asalariada y, al girar, la puerta conmueve el cetro del portero de uniforme.



15. *El último*. La puerta giratoria, a medio camino entre un tiovivo y la rueda de una ruleta.

Es cierto que más de un objeto se exhibe en razón de un simbolismo barato. En *Scherben*, los reiterados primeros planos de vidrios rotos no tienen otro objetivo que señalar la fragilidad de los designios humanos frente al Destino; no significan nada por sí mismos. Pero esos notorios fracasos nacen de la misma fuente de las realizaciones puras, de la pasión de Mayer por los objetos. Al conquistar el ámbito de los objetos para la pantalla, enriqueció —para siempre— el vocabulario visual de ésta; fue una conquista que, en

armonía con su esfuerzo para suprimir los títulos, preparó el camino para la narración verdaderamente cinematográfica.

En su introducción a la publicación de *Sylvester*, Lupu Pick hace una observación esclarecedora acerca de su subtítulo, *Ein Lichtspiel (Juego de luz)*. Dice que Carl Mayer «bien pudo haber intentado exponer claridad y oscuridad… dentro de la propia alma, esa eterna intermitencia de luz y sombras que caracteriza las relaciones psicológicas entre los seres humanos».[14] La afirmación de Pick revela que en la serie de Mayer, no menos que en el cine expresionista propiamente dicho, la luz es una luz irreal, que ilumina paisajes interiores. «La iluminación parecía emanar de los objetos mismos», dijo el escritor cinematográfico belga Carl Vincent, al comentar *Hintertreppe*.[15] La luz, al crear más que formas de contornos nítidos complejos fluctuantes, contribuye a destacar los eventos irracionales de la vida instintiva. Tales eventos se integran o se disuelven como cualquier fenómeno elemental, y la luz ilustra ese movimiento. En *Der letzte Mann*, sombras impenetrables transforman la entrada del baño en un abismo oscuro, y la aparición del sereno está precedida por el haz luminoso que su linterna proyecta en la pared.

Todas estas conquistas están coronadas, en películas de Mayer, por el movimiento de la cámara. A causa de la completa movilidad de la cámara, *Der letzte Mann* influyó poderosamente en la técnica cinematográfica de Hollywood.[16] Pero este film sólo llevó a la perfección lo que ya se había anunciado en *Scherben*, en una época en que ningún otro pensó en mover la cámara, firmemente ajustada a su trípode fijo. En *Scherben*, las llamadas tomas panorámicas —tomas que se desplazan de un punto de la escena a otro, para que el espectador pueda recorrer todo un panorama— anticipan deliberadamente la anécdota. Por ejemplo, la cámara gira en panorámica del tembloroso espantajo a una ventana, detrás de la cual se perciben las siluetas del inspector y la muchacha, con un movimiento lento y contenido, concebido no sólo para revelar el episodio amoroso que comienza, sino también para vincular su significado al de la efigie solitaria expuesta al viento. Al conectar sucesivos elementos visuales, de tal forma que se iluminen recíprocamente, la cámara liberada desarrolla una actividad enteramente coherente con la supresión de títulos y la exaltación de los objetos. En el caso de las películas de Mayer, los movimientos de la cámara son tanto más necesarios cuanto los instintos se manifiestan como los de un mundo caótico. Esos movimientos sirven para familiarizar al espectador con esferas y sucesos irreparablemente

separados el uno del otro. Conducido por la cámara, el espectador está en condiciones de contemplar el frenesí total sin perderse en el laberinto.

El propio Carl Mayer tenía plena conciencia de la conquista que había logrado al liberar la cámara. En su prefacio a *Sylvester* comienza por definir las esferas de las multitudes ruidosas y el escenario natural como los «alrededores» de las habitaciones del dueño del café, y luego afirma que algunos movimientos de la cámara están calculados para expresar la idea de un mundo que incluye los «alrededores» tanto como el teatro de la acción propiamente dicha. «A medida que progresan los hechos, esos movimientos tendrán que… abarcar profundidades y alturas, como para pintar el frenesí que sacude todo el mundo humano en medio de la naturaleza».[17] A fin de llevar a cabo estas directrices de Mayer en *Sylvester*, Guido Seeber, operador de Lupu Pick, introdujo una cámara que se movía sobre rieles.[18]

Cuando, poco después, Murnau dirigió *Der letzte Mann*, disponía de una cámara totalmente automática, instrumento apto para todo tipo de movimientos. En toda esta película, la cámara gira en panorámica, se desplaza y se vuelca hacia arriba y hacia abajo, con una persistencia que no sólo redunda en una narración visual de fluidez completa, sino que también permite al espectador seguir el curso de los hechos, desde distintos ángulos.[19] La cámara móvil hace vivir al público la gloria del uniforme, así como la miseria de la casa de departamentos, metamorfoseándolo en el portero del hotel, e imbuyéndolo de los propios sentimientos del autor. Psicológicamente, el espectador es ubicuo. Sin embargo, pese a su ansia de situaciones en permanente cambio, la cámara, cómoda en la dimensión de los instintos, se resiste a penetrar la de la conciencia. No se permite que prevalezca la acción consciente. El actor es el sujeto pasivo de la cámara. Kenneth White, en un artículo retrospectivo sobre F. W. Murnau, trata este asunto a propósito de la escena en la que el portero se emborracha: «La pantomima que todos habían pensado como un arte derivado de las películas no era discernible en *Der letzte Mann*. El portero se emborracha, pero no a la manera en que se emborracha un actor de pantomima subordinado al gesto; no: aquí la cámara lo hace por él».[20]

Durante todo el período de posguerra, el tema de los filmes de instintos de Mayer resultó ser tan atractivo, que cualquier obra literaria de alguna afinidad con el género era inmediatamente trasladada a la pantalla: desde *Fräulein Julie* (*La señorita Julia*, 1922), de Strindberg, a *Die Macht der Finsternis* (1924), de Tolstoy; desde el drama rural de Gerhart Hauptmann, *Rose Bernd*

(1919) al de su hermano Carl, *Die Austreibung* (*La expulsión*, 1923).[21] Cuando *Rose Bernd* se presentó en Nueva York, el *National Board of Review Magazine* la comentó en términos que, en alguna forma, aluden a toda la tendencia de películas emparentadas, prescindiendo de sus diferentes calidades estéticas. «Es una película… sin otra ética que la que… está implícita en el destino de sus personajes, y las fuerzas que conducen ese destino. También es una película… en la que pueden sentirse ciegos impulsos rugiendo desde sus fuentes de necesidades e instintos animales».[22] El grueso de esas adaptaciones fue continuado por el brillante fenómeno aislado que supuso *Chronik von Grieshuus* (1925); hecha sobre la narración, del mismo título, de Theodor Storm, respiraba la atmósfera de una siniestra saga medieval.[23]

9. DILEMA CRUCIAL

El alma alemana, perseguida por las imágenes alteradas de dominación tiránica y del caos gobernado por el instinto, amenazada en ambos flancos por la fatalidad, se sacudía en el espacio tenebrosos como el barco fantasma de *Nosferatu*.

Cuando aún estaban en boga las películas de tiranos y de instintos, la pantalla alemana comenzó a presentar películas que manifestaban un fuerte y recóndito deseo de encontrar una salida al dilema. Era un deseo que saturaba toda la esfera de lo consciente. Quienquiera que haya vivido en Alemania durante esos años cruciales, recordará el anhelo de un refugio espiritual que dominaba a jóvenes e intelectuales. La Iglesia conquistó a muchos, y el entusiasmo que manifestaban los conversos por la nueva seguridad así adquirida contrastaba extrañamente con el intento de influir sobre la política eclesiástica, a favor de las tendencias izquierdistas, protagonizado por un grupo de jóvenes criados en la fe católica. No hay duda, tampoco, de que el aumento de los simpatizantes comunistas se debió en parte a la atracción que, sobre muchas gentes mentalmente indefensas y en busca de un sólido refugio, ejerció el carácter ortodoxo de la doctrina marxista. Por temor de quedar abandonada, mucha gente acudía a profetas advenedizos que en pocos años desaparecían de la circulación. El teósofo Rudolf Steiner hizo furor por ese tiempo; se asemejaba a Hitler, en cuanto difundía apasionadamente visiones grandiosas entre la execrable pequeña burguesía alemana.

En el cine se realizaron diversos intentos para descubrir un *modus vivendi*, un esquema viable de existencia interior. Dos películas de Ludwig Berger, ambas presentadas en 1923, son muestras típicas: *Ein Glas Wasser (El vaso de agua)*, construida según la comedia de Scribe de igual título, y *Der verlorene Schuh (La Cenicienta)*, que filmó con muchos rodeos el viejo cuento de hadas de la Cenicienta.[1] Tratando de justificar la elección de dos temas tan luminosos en un mundo tan tenebroso, Berger citó a los románticos como precedente. Así escribió en el programa de *Ein Glas Wasser*: «En tiempos de miseria y opresión, aún más que en los de riqueza y seguridad, ansiamos serenidad y dramas livianos. Mucho se ha dicho acerca de la evasión de los románticos. Pero lo que exteriormente parecía una evasión fue,

en realidad, la introspección más profunda…; durante décadas de pobreza externa fue alimento y energía y, al mismo tiempo, puente para un futuro mejor».[2] La referencia de Berger al romanticismo sólo logra destacar el carácter escapista de su propia producción.

Mientras la inflación se extendía devastadora y culminaba la pasión política, esas películas proporcionaban la ilusión de una tierra de promisión en la que la pobre muchacha vendedora triunfa sobre la complicidad de la reina y la buena y hermosa madrina ayuda a la Cenicienta a conquistar al Príncipe Encantado. Claro está, era agradable olvidar la áspera realidad con tiernas quimeras, y, en particular, la Cenicienta satisfizo «el ansia de serenidad y dramas livianos», urdiendo, con la ayuda de recursos cinematográficos especiales, una encantadora combinación de hechos humanos y milagros sobrenaturales. Pero esa tierra de leyenda estaba al alcance de la política.

Ambas películas se realizaron con decorados diseñados por Rudolf Bamberger, en el cálido y alegre estilo barroco de Alemania meridional. Decorados de acentuada simetría, que, como agudamente destacó Paul Rotha: «Puertas, ventanas, senderos, etc., siempre ubicados en el centro de la pantalla, y el resto de la composición girando en torno».[3] Y este decorado barroco, con su acentuada simetría, sugería él espíritu del absolutismo patriarcal reinante en los viejos principados católicos: ambos filmes concebían el «futuro mejor» como un retorno a las buenas épocas pasadas. Berger no estaba equivocado al apoyarse en los románticos; también ellos eran proclives a la glorificación del pasado y en consecuencia tenían profundas afinidades con los poderes tradicionales (Ilustr. 16). Estas películas fueron digresiones placenteras. Pero su inherente romanticismo fue incapaz de hacerse cargo de las necesidades de una mentalidad colectiva, definitivamente expulsada de aquel paraíso barroco.



16. *El vaso de agua*. Con su énfasis sobre lo simétrico, el decorado trasluce la nostalgia del romanticismo.

Un segundo esfuerzo por fijar un esquema psicológico adecuado consistió en sugerir que todos los sentimientos nacidos de la tiranía y el caos debían ser soportados y superados con el espíritu del amor cristiano. Esa sugerencia se reforzaba por su implicación de que las metamorfosis íntimas importan más que cualquier transformación del mundo exterior, una implicación que justificaba la aversión de la clase media a los cambios políticos y sociales. Con esto se vuelve claro por qué en *Nosferatu* el amor de Nina consigue, por sí mismo, derrotar al vampiro, y por qué en *Der müde Tod* se hace depender la unión de la muchacha con su amante del máximo autosacrificio de aquélla.[4] Se trataba de la misma solución de Dostoievski. Sus obras —editadas por Moeller van den Bruck, que proporcionó a los nazis el concepto básico del «Tercer Reich»— eran entonces tan populares en la clase media que sus tapas rojas adornaban todos los salones. A esta tendencia emocional de la Alemania de posguerra se le puede aplicar lo que James T. Farrell escribe acerca de *Los hermanos Karamazov*: «La revolución sólo acarreará la catástrofe. El hombre debe sufrir. El hombre más noble es el que sufre no sólo por sí mismo sino por todos. Puesto que el mundo no puede cambiarse, el hombre debe ser cambiado por el amor».[5] Ya en 1920, ciertos fragmentos de la novela de los Karamazov fueron trasladados a la pantalla.[6] Robert Wiene se apropió de *Crimen y Castigo*: su *Raskolnikow,* presentado en 1923, contó con la colaboración de un grupo de actores de la escuela de Moscú que se adaptaron a los decorados estilizados, evocadores de *Caligari*. Merecen destacarse las

escenas en que Raskólnikov busca indulgencia ante los jueces autoacusándose: en el «duelo fisionómico» entre un juez aceitoso y el criminal delirante participa activamente una telaraña que ornamenta el rincón de una pared.[7]

Otras películas también se hunden en las profundidades de la experiencia religiosa. Con la colaboración de Asta Nielsen, Henny Porten, Werner Krauss y Gregori Chmara, Robert Wiene dirigió *I.N.R.I.* (1922), drama de la Pasión que estaba inspirado en escenas que mostraban a un asesino condenado a muerte. Meditando en la historia de la Pasión de Cristo, el asesino —ha disparado sobre un ministro para liberar a su pueblo de la opresión— abjura de sus métodos revolucionarios.[8] Este significado político de muchas conversiones religiosas no podía exhibirse de forma más directa. En la misma tónica se encuentran numerosas películas, a manera de baladas, con un toque dostoievskiano: *Der Henker von St.-Marien* (1920), *Der Graf von Charolais* (*El conde von Charolais*, 1922), versión cinematográfica de la obra de Richard Beer-Hofmann, y *Der steinerne Reiter* (*El caballero de piedra*, 1923).[9] Estos filmes demostraban que el verdadero amor es capaz de obrar milagros, o que los milagros celestiales pueden interferir en favor del verdadero amor. Pero a pesar de la atracción relativamente amplia de estos filmes, la forma de existencia interior que auspiciaban sólo resultaba asequible a una minoría pequeña y predispuesta. Para los alemanes, más que una solución, el camino del amor cristiano era un espejismo.

Para hacer frente a la situación vigente se realizó un tercer intento mediante un género de películas exclusivamente alemán: películas de montañas. El doctor Arnold Fanck, nativo de Friburgo i. Br., fue el descubridor de este género y casi lo monopolizó durante toda la era republicana. Originariamente era un geólogo apasionado por escalar montañas. En su afán por difundir el evangelio de los picos inaccesibles y las escaladas peligrosas, Fanck confió gradualmente en actores y técnicos que eran o se transformaron en notables alpinistas y esquiadores. Entre sus colaboradores más destacados figuraron Leni Riefenstahl, Luis Trenker y Sepp Allgeier.

En *Homunculus* y *Caligari* ya se habían utilizado las montañas. A Homunculus se le ve de pie, sobre la cima de una montaña, cuando es golpeado por un rayo por blasfemar; y cuando el doctor Caligari hace su primera aparición, pareciera que surge de una montaña cónica que domina Holstenwall y la feria. Sin embargo, esas montañas eran primordialmente

simbólicas y Fanck estaba interesado en las verdaderas. Comenzó con tres películas dedicadas a las satisfacciones y bellezas del deporte de montaña: *Wunder des Schneeschuhs* (1920), *Im Kampf mit den Bergen* (1921) y *Fuchsjagd im Engadin* (1923).[10] Lo notable de estos filmes radica en que mientras la pantalla alemana no ofrecía sino escenarios fabricados en los estudios, éstos captaban los aspectos más grandiosos de la naturaleza. En los filmes siguientes Fanck se tornó cada vez más hábil para combinar precipicios y pasiones, abismos inaccesibles y conflictos humanos insolubles. Cada año aportaba un nuevo drama con montañas. Pero el elemento ficticio, exuberante como era, no interfería con las abundantes tomas documentales del mundo silencioso de las alturas. Como documentos esas películas fueron realizaciones incomparables. Quien las haya visto, recordará el blanco resplandeciente de los glaciares contrastando con la oscuridad del cielo, el juego deslumbrante de las nubes formando montañas sobre las montañas, las estalactitas heladas colgando de techos y ventanas de algún pequeño chalet y, en las cavernas, fantasmagóricas estructuras heladas despertadas a la vida iridiscente por las antorchas de alguna nocturna patrulla de rescate.

El mensaje de las montañas que, a través de tan espléndidas tomas, Fanck se esforzó en popularizar fue el credo de muchos alemanes con títulos académicos y de otros sin ellos, incluyendo a parte de la juventud universitaria. Mucho antes de la Primera Guerra Mundial, grupos de estudiantes de Munich salían de la aburrida ciudad todos los fines de semana para dar rienda suelta a su pasión en los cercanos Alpes bávaros. Nada le parecía más grato que la roca fría y desnuda y las tinieblas del amanecer. Rebosantes de impulsos prometeicos trepaban por alguna «chimenea» peligrosa, luego fumaban plácidamente sus pipas en la cumbre y miraban hacia abajo con orgullo infinito, hacia lo que ellos denominaban «cerdos del valle», esas multitudes plebeyas que jamás se esforzaban en elevarse a las alturas enhiestas. Lejos de ser deportistas comunes o impetuosos amantes de panoramas majestuosos, estos escaladores de montañas eran devotos que cumplían con el ritual de una religión[11] (Ilustr. 17). Su actitud equivalía a un idealismo heroico que, por su ceguera frente a ideales más importantes, se consumía en hazañas turísticas.



17. *Der Berg des Schicksals*. Los escaladores son devotos ejecutantes de los ritos de un culto.

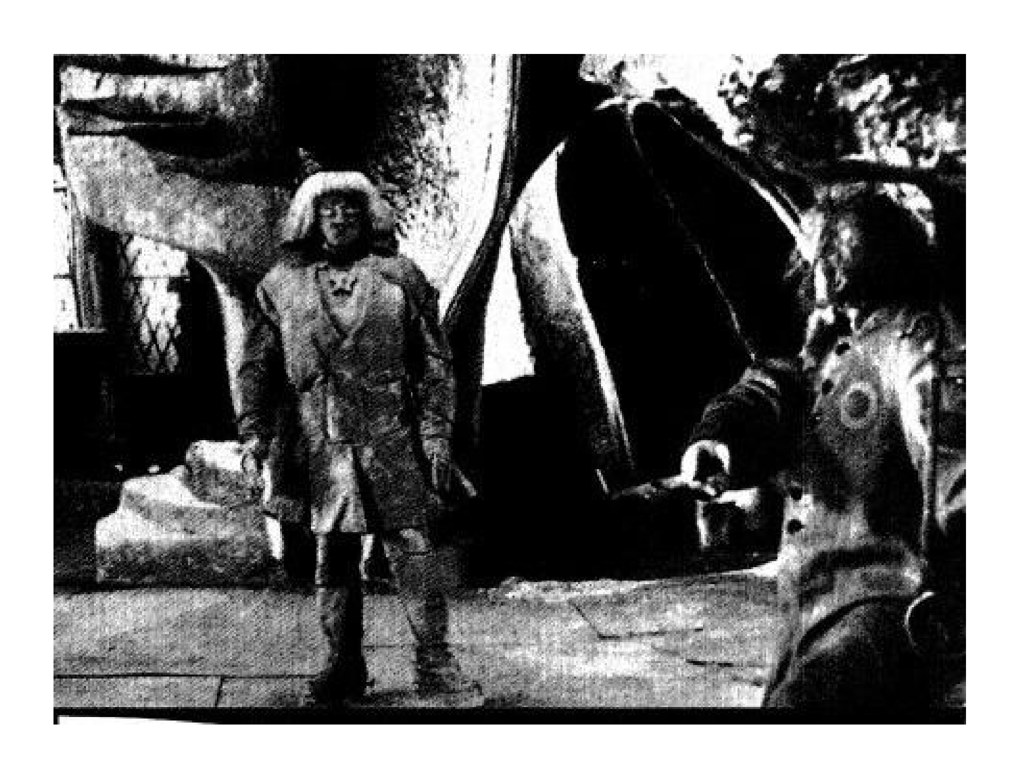
Los dramas de Fanck llevaron esa actitud a extremos tales que el no iniciado no podía evitar irritarse ante la mezcla de chispeantes piolets y sentimientos inflamados. En *Der Berg des Schicksals* (1924), un alpinista considera que su misión es conquistar el inaccesible Guglia del Diavolo. Muere en el intento. Su hijo le promete a la madre enlutada no aproximarse jamás a ese «pico del destino». Desgraciadamente, su novia lo hace y, lógicamente, se pierde. Al recibirse la noticia la madre libera a su hijo de la promesa formulada, diciéndole: «Si consigues rescatar esa vida, la muerte de tu padre tendrá un significado». El hijo triunfa y exalta el sentido de la muerte de su padre al llegar a la cima del diabólico Guglia, en medio de una horrorosa tormenta de nieve.**[12]**

La conducta de otro montañés arquetípico, presentado en *Der Heilige Berg* (*La montaña sagrada,* 1926), muestra cómo los héroes imaginarios de Fanck eran capaces de dominar sus instintos vehementes. Durante el difícil ascenso de una montaña el protagonista se entera de que su compañero en la aventura, Vigo, corteja a la muchacha de quien él está enamorado. En un rapto de celos, se vuelve hacia Vigo, quien involuntariamente se mueve hacia atrás y pierde pie. Respetuoso del código de los alpinistas, colgado su compañero en el vacío de la cuerda que los ata, trata de rescatarlo a expensas de su propia vida.**[13]** Si bien esta clase de heroísmo era muy insólita para servir de modelo a la gente de los valles, estaba inmersa en una mentalidad emparentada con el espíritu nazi. La inmadurez y el entusiasmo montañés

eran una misma cosa. Cuando, en *Der Heilige Berg*, la muchacha le dice a Vigo que está dispuesta a satisfacer cualquier deseo suyo, éste se arrodilla y pone la cabeza en la falda de ella. Es el gesto del dueño del café en *Sylvester*. Además, la idolatría por los glaciares y las montañas era síntoma de un antirracionalismo que los nazis lograron capitalizar.

Es particularmente memorable un cuarto intento de ajuste interior, el único progresista hecho durante los primeros años de la posguerra. Apuntaba a dotar al pensamiento racional de poderes ejecutivos, de forma que fuera posible disipar las oscuras inhibiciones e impulsos incontrolados que poseían el alma colectiva. Si este intento por entronizar la razón hubiera triunfado, la razón habría denunciado el carácter fantasmal de la torturante alternativa de tiranía o caos y, eventualmente, habría suprimido esas tradicionales predisposiciones autoritarias que impedían la verdadera emancipación. Pero el interés por movilizar la razón estaba, aparentemente, tan limitado, que sólo alcanzó la pantalla en dos oportunidades aisladas, una de las cuales fue un episodio del segundo *Der Golem* de Wegener (1920).

El profesor Pölzig había ideado los decorados para esta versión ampliada de la vieja película de preguerra. En ésta, el emperador de los Habsburgo ordena que los judíos sean expulsados de su gueto, un conglomerado fantástico de calles tortuosas y casas inclinadas. Para apaciguar al emperador, el rabino Loew, apelando a la magia, convoca una procesión de figuras bíblicas, entre ellas a Aasuero, quien seguidamente se incorpora al mundo de la realidad y comienza a destruir el palacio imperial. El emperador, presa de pánico, acuerda anular su orden de expulsión si el rabino conjura el peligro; entonces, éste manda a su servidor, el Golem, que evite la caída de paredes y techos. El Golem obedece con la automática disposición de un robot (Ilustr. 18). En este caso, la razón se aprovecha de la fuerza bruta como un instrumento para liberar a los oprimidos. Pero en vez de seguir ese motivo, la película se concentra en la emancipación del Golem sometido a su amo, enredándose cada vez más en semiverdades.[14]

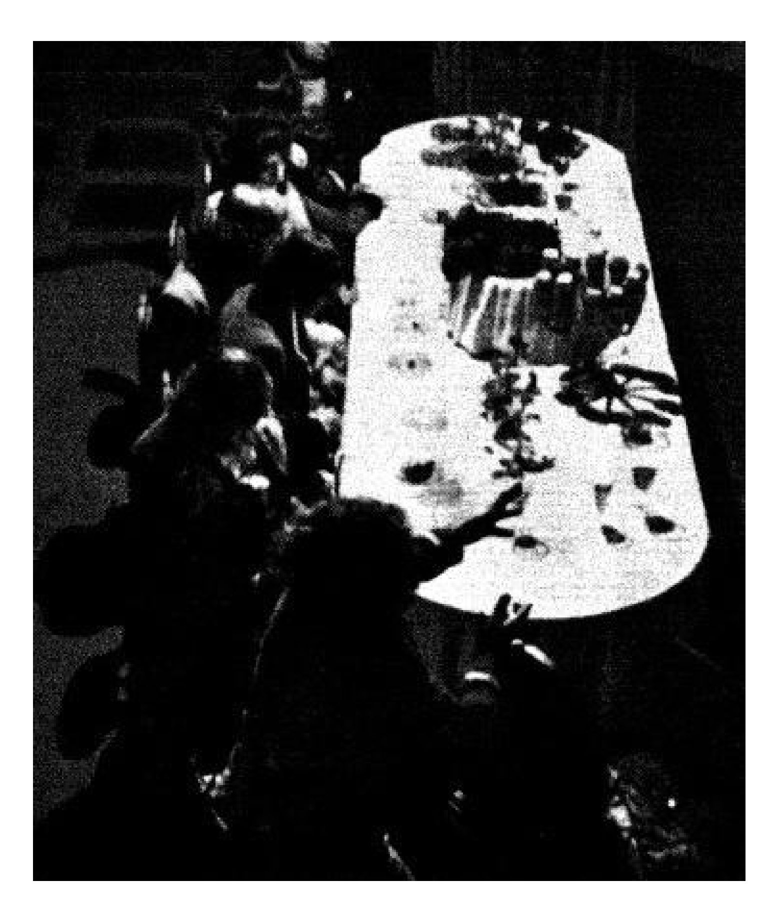


18. *El Gólem*. El Gólem, una figura de arcilla, animada por su dueño, el rabino Loew.

El otro ejemplo fue el de *Schatten* (*Sombras*, 1923), que en su origen llevaba el subtitulo de *Eine nächtliche Halluzination (Alucinación nocturna)*. Esta película, dirigida por Arthur Robison, recuerda los poemas cinematográficos de Carl Mayer en que hace intervenir personajes anónimos en una narración casi sin títulos. Las semejanzas de estilo se originan en una semejanza de tema. En gran medida, *Schatten* no es sino un film de instintos, lo que explica el notable papel que tiene el despliegue de luces y sombras. Sus maravillosas fluctuaciones parecen engendrar ese drama extraordinario.

Inspirada en una idea de Albin Grau, la película comienza mostrando, en pocas escenas, a un conde celoso, exasperado por los favores que su mujer concede a sus cuatro cortesanos. Uno de ellos, llamado «el Amante», está a punto de realizar sus deseos. Mientras el conde y su mujer atienden al cuarteto amoroso, un juglar vagabundo solicita permiso para exhibir sus sombras chinescas. Pronto, el juglar percibe el desastre en el aire, e interrumpe su representación para prevenir una tragedia nacida del progresivo desarrollo de pasiones en conflicto. Con sus actitudes mágicas, anima las sombras proyectadas por los presentes sentados a la mesa y, simultáneamente, hipnotiza a los seis, de tal forma que sigan a sus sombras en el reino del subconsciente (Ilustr. 19). Los hipnotizados, en estado de trance, anticipan el futuro, haciendo exactamente lo que harían si sus pasiones continuaran determinando sus acciones. El drama se desarrolla en una «alucinación nocturna»; culmina cuando el conde, enloquecido de celos, obliga a los

cortesanos a apuñalar a su mujer atada. Una vez más, la inmadurez de seres poseídos por los instintos se manifiesta en la forma habitual: el conde posa su cabeza sobre el pecho del amanté y llora amargamente por lo que ha ocurrido. La alucinación termina cuando los furiosos cortesanos arrojan al conde por la ventana. Entonces, la escena retorna a los hipnotizados sentados a la mesa, y se ve cómo las sombras vuelven a sus respectivos titulares que, lentamente, despiertan de su pesadilla nocturna. Están curados. La magia blanca los ha habilitado para entender los resortes ocultos y hechos terribles de su existencia actual. A causa de esa terapia mágica —evoca casos típicos de tratamiento psicoanalítico— el conde pasa de un pueril y desenfrenado guerrero nórdico a un adulto asentado, su esposa coqueta se convierte en esposa amorosa, y el Amante se retira silenciosamente. Su metamorfosis en el mismo final de la película coincide con el comienzo de un nuevo día cuya sobria luz natural simboliza espléndidamente la luz de la razón.[15]



19. *Sombras*. La terapia mágica: el conde y sus invitados acompañan a sus sombras hasta el terreno del subconsciente.

Aunque pertenece a las obras maestras del cine alemán, *Schatten* pasó casi inadvertida. Los contemporáneos pudieron haber sentido que cualquier reconocimiento del efecto saludable de la razón llevaría a una adaptación a las

formas democráticas. El operador de *Schatten*, Fritz Arno Wagner, en un comentario retrospectivo de la película, dice: «Sólo encontró eco en los estetas del cine, no llegando a impresionar al público en general».[16]

10. DE LA REBELION A LA SUMISION

Durante los años de posguerra se realizó otro intento más para superar el insoportable dilema interior. Abogaba por la reasunción de la conducta autoritaria, presuponiendo una mentalidad que incluso prefería un régimen tiránico con tal de evitar el caos. Dos películas originarias de campos casi opuestos, que reflejan circunstancias muy diferentes, son ejemplos típicos de la tendencia autoritaria. Pese a sus discrepancias, ambas promueven el mismo esquema psicológico.

Una de ellas, presentada en 1922, fue *Fridericus Rex*, producción de la Ufa, opulenta, aunque cinematográficamente trivial. Nadie pudo pasar por alto su propósito: era pura propaganda para la restauración de la monarquía. Dirigida por Arzen von Cserèpy, la película representaba la vida de Federico el Grande en una sucesión de episodios apenas conectados, con poco respeto por la verdad histórica. Al comienzo se ve al joven príncipe de la corona rebelándose contra la rigurosa disciplina que le impone el padre; pero en lugar de exhibir la pasión antipatriótica del rebelde por la literatura y filosofía francesas, la Ufa enfatiza ladinamente un trivial *affaire* amoroso, para demostrar su sentido de la independencia. Episodios subsiguientes registran su intento de escapar, su ulterior arresto y los terribles momentos en que, por orden de su padre, Federico debe presenciar la ejecución de su amigo Katte. El feliz resultado de ese bárbaro castigo consume muchos metros de celuloide: Federico se somete tan completamente a la voluntad de su padre, que llega a casarse con la princesa Brunswick-Bevern, a quien no ama, después de lo cual el padre cierra sus ojos con la certidumbre de dejar detrás de sí a un digno sucesor. Esa convicción no se ve defraudada. Tan pronto asciende al trono, el joven rebelde continúa la trayectoria del padre (Ilustr. 20).



20. *Fridericus Rex*. El joven rey.

A este Federico cinematográfico se le atribuyen dos virtudes capitales. Aparece como el padre de su pueblo, un gobernante patriarcal que usa su poder absoluto para mitigar injusticias legales, promover el bienestar general y proteger a los pobres de la explotación de los ricos. Simultáneamente, aparece como el héroe nacional que, mediante guerras sucesivas, eleva a la pequeña Prusia al rango de gran potencia. Toda la construcción apunta abiertamente a convencer al público de que otro Federico podría no sólo resultar un antídoto efectivo contra el virus del socialismo, sino también llevar a cabo las aspiraciones nacionales de Alemania. A fin de fortalecer los lazos emotivos entre el público y este oportuno personaje, la Ufa se detiene en sus sufrimientos íntimos. Los episodios de la Guerra de los Siete Años caracterizan a Federico como un genio trágico, comprometido en una lucha aparentemente desesperanzada y abandonado por los partidarios en que más confía. Además, hay un continuo despliegue de desfiles militares y batallas victoriosas: precisamente el tipo de espectáculo que entusiasmaría a los patriotas en desgracia por encima de la guerra perdida, el desarme y esa odiosa confusión llamada democracia.[1]

Fridericus Rex fue recibida con fuerte oposición de la prensa, *Vorwärts* y el diario comunista *Freiheit* invitaron al público a boicotear la película,

mientras que el democrático *Berliner Tageblatt* reclamaba la intervención policial.[2] También es difícil de creer que esta autoglorificación de los prusianos cayera bien en Alemania meridional. Sin embargo, Alemania meridional no era todo el Reich, y las protestas políticas no son prueba suficiente de las reacciones psicológicas. Durante la producción de la película fueron contratados dos mil extras para aclamar al rey recientemente coronado en el patio del Viejo Palacio de Berlín *(Altes Schloss)*. Cuando apareció en los balcones lleno de sus condecoraciones y símbolos del poder, aquéllos manifestaron un entusiasmo que no podía haber sido sugerido por ningún director. Un testigo manifestó: «Aquí el pueblo actúa por sí mismo».[3] Aun en barriadas obreras se comprobó que la película llenó las salas cinematográficas.[4] El entusiasmo con que Ufa y otras compañías fílmicas repitieron la fórmula son prueba y testimonio seguros de su éxito. En los años siguientes, fueron lanzados numerosos filmes semejantes, los últimos bajo Hitler. Presentaran como presentaran a Federico, como un joven rebelde, el huésped encantador de Sans Souci o el «Viejo Fritz», todos ellos adoptaron, más o menos, el modelo del primer film de Federico. Y en todos ellos, menos uno, Otto Gebühr interpretó al rey. Tal vez fuera más correcto decir que lo resucitó. Al menos hasta 1930, fecha en que la sonora voz teatral del actor entró en conflicto con su aspecto, siempre que aparecía tocando la flauta, o fijando sus grandes ojos chispeantes sobre algún embajador, o montando en su caballo blanco al frente de sus tropas o, figura agobiada en un sucio uniforme, caminando con muletas por entre sus generales, era como si el mismo Federico pasara por la pantalla.

Poco antes de 1930, Werner Hegemann publicó un libro sobre Federico el Grande que fue violentamente atacado por todos los nacionalistas, porque desprestigiaba la leyenda del emperador.[5] Pero aunque muchos intelectuales de izquierda se adhirieron a Hegemann, el «verdadero» Federico, laboriosamente rescatado, nunca consiguió desbancar al legendario. Toda leyenda inmune a los argumentos racionales descansa —posiblemente— sobre fuertes deseos colectivos. El Federico espurio se adecuaba a tendencias psicológicas de fuerte raigambre popular. Esto explica el valor sintomático de las películas sobre Federico, o, para ser más precisos, del elaborado modelo de la existencia interior implícita en ellas.

En toda la serie de Federico está vigorosamente acentuado el curso psicológico que de la rebelión del príncipe de la corona llega a su sumisión final. Era un tema, o mejor dicho, un complejo de temas muy familiar a los alemanes. El *Prinz Friedrich oon Homburg* de Kleist había tratado el

conflicto entre el derecho moral del individuo a la iniciativa independiente de la autoridad y su deber moral de someterse a la autoridad del Estado. Luego, según el ejemplo de *Frühlingserwachen*, de Wedekind (1891), varios dramas expresionistas de la primera época habían defendido la rebelión del hijo contra el padre, y por el mismo tiempo, toda una generación de jóvenes alemanes se había manifestado por la práctica de esa rebelión en el idealista Movimiento de la Juventud.[6] Al acentuar la evolución de la rebeldía hasta el sometimiento, las películas sobre Federico se habían adaptado a las circunstancias vigentes. A causa de la situación revolucionaria de posguerra, las masas no estaban dispuestas a creer, forzosamente, en la necesidad de una dirección autoritaria. Por lo tanto, todas las películas sobre Federico apelaron a un circunloquio. Comenzaron por dar por válida la conducta rebelde, si no revolucionaria, a fin de captar los espíritus turbulentos; pero sólo lo hicieron para aceptar esa conducta como la primera etapa de una evolución, en cuya marcha habría de legar a suprimirse. La rebelión del hijo que, en los dramas expresionistas, preparó el terreno para el «hombre nuevo», aquí estaba concebida para acentuar la soberanía del padre. En estas películas, el rebelde era presentado como la crisálida del dictador, y se aceptaba la anarquía en cuanto hacía deseable la autoridad. Ofrecían una salida al dilema entre caos y tiranía, transformando el dilema mismo en un proceso evolutivo, proceso que incluía la rebelión como una etapa legítima pero inicial. Indudablemente, esta legalización sirvió para reprimir el viejo trauma de la fracasada revolución burguesa, que —ahora más que nunca— habría de ocupar el espíritu colectivo. La realidad de una rebelión incorporada al sistema de la vida social no podía sino atenuar ese trauma. Lo postulado por el cine devino verdad en la vida. En el período de posguerra, el Movimiento de la Juventud, de una rebelión espontánea se tornó en una institución auspiciada oficialmente que se desintegró rápidamente, siendo absorbidas algunas de sus partes por los grupos religiosos y, políticos existentes. Como una demostración de su deseo instintivo de suprimir la imagen traumática de la revolución, muchos genuinos adherentes del Movimiento se incorporarían mucho más tarde a las columnas nazis en marcha.

La moraleja de las películas sobre Federico postulaba la sumisión incondicional a la autoridad absoluta. Aquí se plantea una contradicción. Por un lado, una mayoría de alemanes —en particular de la clase media— trataban de rechazar las nociones socialistas, insistiendo en el concepto idealista del individuo autónomo. Por otro lado, esa misma gente estaba ansiosa de renunciar a la autonomía individual a favor de una total

dependencia del gobernante autocrático, siempre que —claro está— evitara cualquier intrusión en la propiedad privada. Esta paradoja, nacida del interés en salvaguardar privilegios vitales, parecía ser inevitable. Sólo quedaba un camino para preservar las apariencias de autodeterminación, aunque en realidad se renunciara a ella: se podía participar de la gloria del gobernante y, de tal forma, ahogar la conciencia de la sumisión a su persona. El hechizo que aureolaba al Federico cinematográfico llevó al público a actos de identificación con ese supergenio.

Dado que todos los que —conscientemente o no— adoptaron el modelo de las películas de Federico lo hicieron en un período en que les fue ofrecida una oportunidad única de libertad, su renuncia a la autonomía individual equivalía a un grave retroceso, sin lugar a dudas el más grave desde la unificación de Alemania. Aunque nada autorizara a concluir que el precio de la madura aceptación de la democracia comportara la pérdida de su situación social, prefirieron retrotraerse a un estado de inmadurez. Las películas sobre Federico no sólo instrumentaron la soledad del rey de una manera juvenil —evocando la exaltación de algún solitario montañero en un pico enhiesto, explotada por las películas de las montañas—, sino que también eran prueba del complejo de inferioridad ligado a una conducta regresiva. Los sentimientos de inferioridad se expresaban tanto mediante el aumento de la política de fuerza de Federico como por el desprecio de la importancia de Voltaire. En *Fridericus Rex* se injertaron episodios de la vinculación entre Voltaire y Federico, cosa que también se hizo en otras películas. Además de distorsionar los hechos, esos episodios acentuaban más que su superioridad, su depravación; el Voltaire por ellos presentado parecía concebido para insinuar la decadencia de la civilización francesa y para justificar el resentimiento de un público animado por una mentalidad autoritaria contra la razón esclarecedora.

Die Strasse (La calle, 1923) fue otro film de Ufa que sugería una conducta autoritaria. El hecho de que fuera una producción vanguardista no política indica que las implicaciones éticas de *Fridericus Rex* no apelaban solamente a quienes aplaudieron sus proposiciones políticas. *Die Strasse* surgió de las mismas profundas capas psicológicas que las películas de Carl Mayer o los filmes genuinamente expresionistas. Karl Grune, ex discípulo de Reinhardt, guionista y director del mencionado film, ha declarado cómo descubrió el cine. Las vicisitudes de la guerra lo habían llevado a convivir, durante muchos años, con soldados extranjeros; pero en vez de aprender sus idiomas se había limitado a observar sus ademanes y gestos a fin de familiarizarse con

sus intenciones. Su experiencia le despertó el deseo de desarrollar en la pantalla un lenguaje visual tan comunicativo como el hablado.[7] Lo cual puede contribuir a explicar por qué *Die Strasse*, sin ningún título, fue un film particularmente rico en fotografías significativas. Ganó la buena voluntad de un amplio sector del público integrado, en su mayor parte, por intelectuales.

Exactamente igual a la primera mitad de *Fridericus Rex*, la sencilla historia de Grune ilustra la evolución de la rebeldía a la sumisión. Comienza en una oscura y afelpada sala de visitas, refugio de un filisteo de edad, perteneciente a la mediana burguesía, que desea desesperadamente experimentar las sensaciones y deslumbramientos de la vida nocturna de la ciudad. Entra su esposa llevando una sopera, y como si este acto rutinario le hubiera destacado la infinita monotonía de su existencia, repentinamente escapa. La calle traga al pretendido rebelde. Una prostituta lo arrastra a un *night-club*, concebido en un estilo presuntuoso, y allí le presenta a sus dos «amigos»: su explotador y un compinche. Mientras exhibe su cartera hinchada de billetes. Ambos, éste y el filisteo rebelde, son candidatos a ser explotados. Los episodios siguientes —entre otros un juego de naipes con primeros planos de las caras hermosamente iluminadas— culminan en un terrible final, Los dos criminales matan al provinciano y, usando a la prostituta como señuelo, urden un plan que presenta al burgués de la sala afelpada como el asesino. Una vez en la policía, el hombre revela ser tan impotente espada como el asesino. Una vez en la policía, el hombre revela ser tan impotente que ni se le ocurre protestar su inocencia; simplemente sucumbe en su desesperación y, solo en una celda, intenta suicidarse. Este segundo intento de fuga también se frustra por la confesión del verdadero asesino. Puesto en libertad, el hombre camina dando tumbos por la desierta calle del amanecer, apenas habitada por pedazos de papel que el viento mueve ocasionalmente en el pavimento. Cuando reaparece en su sala de visitas, su mujer, en silencio, vuelve a poner la sopera caliente en la mesa. Y, ahora, el hombre se somete voluntariamente al régimen doméstico, incluyendo todas las sopas futuras. La calle ya no lo atrae. Es como si él considerara la prueba que ha sufrido como un justo castigo por su vano intento de rebelión.[8]

El interés de la puesta en escena radica en que manifiesta dos intenciones de estilo diferente.[9] Por una parte, en la concepción del filisteo aún predomina una mentalidad expresionista. Eugen Klöpfer, a cargo del personaje, se mueve como un sonámbulo y siempre que expresa alegría, asombro u horror, sus gestos parecen dictados más por alucinaciones que por experiencias efectivas. Esos gestos parecerían menos exagerados si —como

en el caso de *Caligari*— toda la película no fuera sino la proyección exterior de sucesos íntimos. Sin embargo, los diseños realistas interfieren con los expresionistas. Lejos de ser pura fantasía, o una abierta construcción psicológica, el argumento es un episodio de todos los días manejado con un espíritu casi realista. Es el mismo espíritu que anima los decorados —que, torpemente, se esfuerzan en dar la impresión de circunstancias anormales— y además transforma a los personajes, excepción hecha del filisteo, en individuos que, pese a su falta de nombres, bien pueden existir fuera de la pantalla. El realismo que apunta no tiene nada en común con el barato realismo de las producciones convencionales; es un realismo militante que rechaza la tendencia a la introspección. El nacimiento de esa tendencia realista en *Die Strasse* indica claramente que la retirada general al encierro en el propio caparazón, sintomática del período de posguerra, estaba en vísperas de cesar. Era como si con la aceptación de la fórmula «De la rebelión a la sumisión», la actitud de «retirada» hubiera alcanzado su objetivo, y como si ahora que el proceso de adecuación íntima había llegado al fin, el alma colectiva deseara volver a tomar contacto con la realidad externa.

Para caracterizar la calle en la que se aventura el filisteo rebelde como una jungla dominada por instintos indescriptibles se apeló a varios recursos visuales. Al comienzo, cuando el hombre aún se demora en su sala afelpada, el cielo raso se ilumina con las luces de la calle, reflejadas a través de la ventana que da al exterior; son heraldos de la calle, y él, nostálgicamente, las observa encima de su cabeza. En esta famosa escena, la luz asume, exactamente, la misma función que en las películas de instintos de Carl Mayer: sus fluctuaciones iridiscentes simbolizan las alteraciones irracionales en la esfera de la vida instintiva.

El hombre, excitado, corre a la ventana y, al mirar hacia afuera, ve no la calle que está ahí, sino una calle de alucinación. Tomas de automóviles circulando, luces de artificio y muchedumbre forman, junto con tomas hechas desde una embarcación a gran velocidad, un todo confuso, aún más confuso por el uso de exposiciones múltiples y la inserción de primeros planos transparentes de un *clown* de circo, una mujer y un organillero.[10] Así, por medio de esta secuencia, ingeniosamente montada, la calle es definida como una feria, es decir, como la región del caos. El círculo, símbolo usual del caos, ha cedido a la línea recta de la calle de la ciudad; dado que, en este caso, el caos no es tanto un fin en sí mismo como un medio que termina en el reino de la autoridad. Este cambio de símbolos es un hallazgo.

En la calle propiamente dicha cobran vida, se despiertan toda clase de objetos, como en las películas de Carl Mayer, por la mera presencia de seres poseídos por los instintos. Una línea ondulada sobre el pavimento —con el mismo significado que la luz que oscila en el cielo raso— tienta al hombre a seguir su curso; y el brillo intermitente de los ojos de una tienda óptica casi lo mueven a replegarse asustado, como si fueran en realidad los ojos de un espectro invisible (Ilustr. 21). Por vez primera en el cine alemán, la disposición de los escaparates participa en la acción. El hombre mira, a través de un escaparate de una casa de arte, desnudos que le hacen soñar con la belleza ideal y, entonces, transportado por sus sueños, navega hacia países lejanos, a bordo de una maqueta de buque expuesta en una agencia de viajes de las proximidades.



21. *La calle*. Objetos silenciosos cobran vida.

En lugar de aceptar los valores de la vida anárquica, la película desprecia esa vida, calificando a la calle como el lugar donde gobierna la ley de la jungla, y la felicidad es perseguida en el juego y en fútiles aventuras sexuales. Este veredicto sobre la anarquía acompaña a la glorificación de la policía. Es particularmente significativa una escena destinada a reaparecer en muchos filmes posteriores. Mientras que renovadas olas de vehículos se abalanzan velozmente, un niño, perdido en la multitud, comienza a cruzar la calle. Con gesto imperial, un policía detiene la ola y, como un Moisés llevando a los judíos por el Mar Rojo, conduce al niño a través del tránsito petrificado.

Entonces vuelve a desatarse el infierno, sumergiendo al sendero milagroso. Es, asimismo, un policía quien revela la inocencia del filisteo aterrorizado y lo envía de vuelta a su casa. ¡Qué cambios de conceptos desde *Caligari*! Mientras que *Caligari* se mofa de la policía para estigmatizar la autoridad oficial, en ésta la autoridad justa y sabia se realiza mediante la policía que subyuga a las, siniestras fuerzas dela anarquía.

Al exponer los mecanismos psicológicos comprometidos en la sumisión del pretendido rebelde, *Die Strasse* corrobora plenamente las películas sobre Federico. La escena final que muestra al hombre de regreso en la sala de visitas es particularmente definitiva. En ese momento crucial, cuando la mínima reacción es expresiva, el hombre anticipa la actitud del dueño del café en *Sylvester*: apoya la cabeza sobre el hombro de su mujer y ésta, a su vez, le acaricia el brazo, tan maternalmente como si fuera su hijo[11] (Ilustr. 22). Esta toma subraya que él experimenta su frustración con masoquismo voluptuoso y sentimiento de inferioridad acrecido por el de culpa. A estos rasgos ya familiares se agrega uno nuevo: la regresión asume el carácter de resignación. Cuando, antes de volver a entrar a su habitación, el hombre, indeciso, comienza a subir las escaleras, las dispersas luces de la calle juegan sobre su cuerpo, como si le dijeran adiós. El tono de resignación es tan notable que, al comentar el sentido ético de la película, un crítico norteamericano dijo: «Es mejor quedarse donde se está. En los sitios a que no se está acostumbrado, la vida es peligrosa. El romance puede estar a la vuelta de la esquina, pero el esfuerzo para encontrarlo es apenas digno dela llama que hay que encender para alumbrar la senda».[12] Este clima es casi lo opuesto al optimismo trivial que anima a *Der Andere* (1913). En esa vieja película, el abogado Dr. Hallers vuelve de su fuga subconsciente que lo envuelve en acciones criminales, con la placentera sensación de recobrar su normal situación de la clase media; diez años después, en *Die Strasse*, el regreso de una fuga semejante conduce a una triste renuncia a la vida. El contraste entre los dos filmes relacionados revela el rápido declive de la clase media y su determinación de negada a cualquier precio. En estas circunstancias, el filisteo no puede evitar la búsqueda de un nuevo y brillante Federico para que desaloje la tristeza de su sala de visitas afelpada.



22. *La calle*. Esa actitud —que reaparece periódicamente en muchos filmes alemanes— trasluce el deseo de retornar al seno materno.

Es fácil que el filisteo derive a una especie de personalidad dividida. Inmediatamente antes de la guerra, *Der Student von Prag* había reflejado la dualidad de cualquier liberal bajo el káiser; ahora, *Die Strasse* preanunciaba una dualidad provocada por el movimiento regresivo de la rebeldía a la sumisión. Además de derivar en sentimientos de inferioridad y otros semejantes, la particular ruptura del equilibrio perturbó todo el sistema interior y, en consecuencia, favoreció la disociación mental. La frecuencia sorprendente de papeles duales en el cine alemán —entre otros, *Der Januskopf* (1920), de Murnau, *Kohlhiesels Töchter* (*Las hijas del cervecero*, 1920) de Lubitsch, presentando a Henny Porten en el doble papel de una fina señora y su tosca servidora; *Die Brüder Schellenberg* (*Los hermanos Schellenberg*, 1926) y *Der Kongress tanzt* (*El congreso se divierte*, 1931), de fama mundial, sugerirían que los casos de dualidad ocurrían, en vasta escala, en la vida real.**[13]** Y, de hecho, durante toda la era republicana ningún observador imparcial podía dejar de ver un fenómeno que confirmaba la amplia prueba que daba el cine: la general discrepancia entre práctica y teoría, lo que se pensaba y lo que se vivía. En lugar de tener conciencia, como en el pasado, de dos almas fáusticas conviviendo en su pecho, el individuo era arrastrado en direcciones contradictorias y no lo sabía. Esta disociación se le aparecía como una nueva faz de la vieja riqueza interior. Es probable que —ya se ha hecho una insinuación de ese tipo— la negativa a emanciparse de los alemanes de clase media se originara en el temor de perder no sólo sus

privilegios sociales, sino también las ricas posibilidades que ellos creían haber descubierto dentro de sí.[14]

Derivadas del tema de la calle, existen una cantidad de películas, estéticamente valiosas que —pese a sustanciales diferencias— tienen un motivo en común: en todas ellas el personaje principal rompe con las convenciones sociales para aferrarse a la vida, pero las convenciones resultan ser más fuertes que el rebelde y lo fuerzan a elegir entre la sumisión o el suicidio. Por opaco que sea el papel que juega este motivo en los filmes que estamos considerando, su frecuencia corrobora lo que puede inferirse de los personajes del filisteo y Federico: fuertes tendencias colectivas urgían la reasunción de un liderazgo autoritario.[15]

Ya en 1920, el motivo comenzó su carrera cinematográfica con *Von Morgens bis Mitternacht*, experimento expresionista ideado sobre la obra de Georg Kaiser. En éste, el filisteo de *Die Strasse* es anticipado en el personaje de un cajero de banco que, en su deseo de cambiar su vida rutinaria por algo más grande y hermoso, derrocha el dinero del banco en prostitutas y *night-clubs* y, al final, disconforme, se suicida para evadirse de la policía.[16] También Murnau se entusiasmó con el tema. En su *Phantom* (*El nuevo Fantomas*, 1922) versión cinematográfica de una novela de Gerhart Hauptmann, un humilde empleado ansía llegar a ser un famoso poeta y casarse con una hermosa muchacha que ha pasado a su lado en una calesa tirada por un poney. Poseído por su deseo, duerme con una prostituta muy parecida a la muchacha inalcanzable, hundiéndose cada vez más profundamente. Hasta que, en la soledad de su celda de la cárcel, aprende a renunciar a todos los fantasmas. La película de Murnau alcanzaba su culminación visual en una secuencia que fundía impresiones de la calle en una visión de caos.[17]

En 1923, fue el turno de Ernst Lubitsch. En *Die Flamme (Mantmartre)* utilizó el motivo. La acción transcurría en el París de 1800, y narraba la aventura amorosa entre un ingenuo y joven compositor y una *cocotte* pura de alma. El compositor abandona a su madre austera por la *cocotte*, pero, en la medida en que es incapaz de abandonar sus inhibiciones burguesas, su nueva vida deriva en una aventura penosa que termina por rechazar, volviendo arrepentido a casa de su querida madre. La versión original finaliza con la *cocotte* tirándose por la ventana, mientras dice: «La calle me llama». La escena en que la *cocotte* prepara su habitación de prostituta para la primera visita del compositor, cambiando los muebles en forma tal que la habitación

luce, repentinamente, tan respetable como él la creía a ella, es uno de los genuinos «toques de Lubitsch».[18]

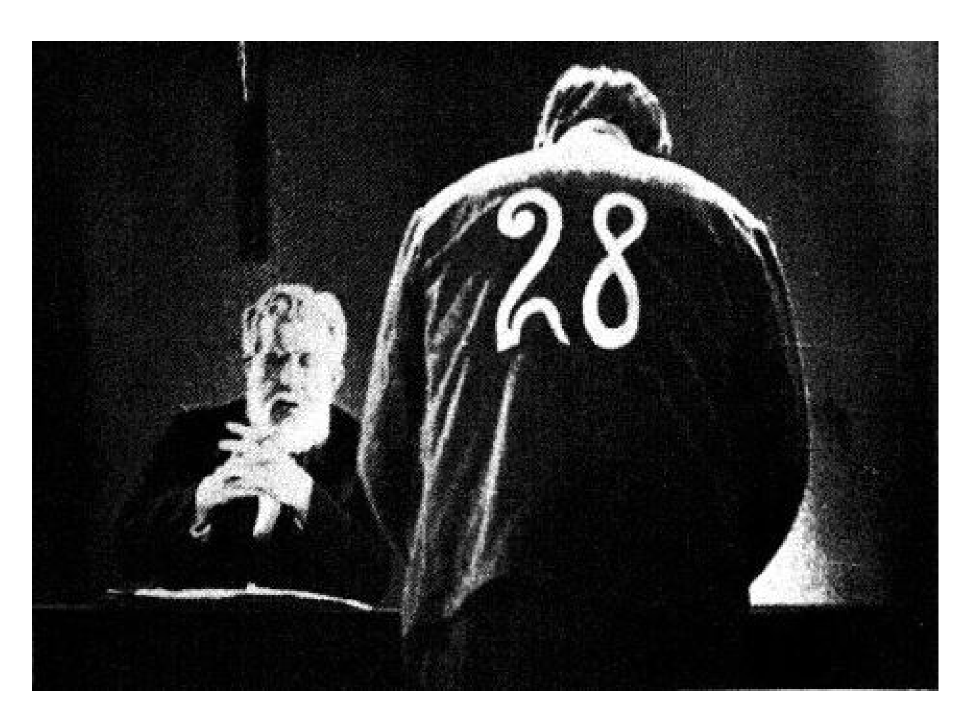
El motivo reapareció en *Nju* (1924), basada en una obra de Ossip Dimov. Fue la primera película de Paul Czinner con Elisabeth Bergner, que personificaba a una mujer casada, ansiosa de amor. La acción comienza con un extraño (Conrad Veidt) que, desde la calle, mira hacia su ventana. Seducida, abandona a su esposo e hijo, y se muda a un cuarto amueblado que a ella le parece un paraíso comparado con su casa; pero, después de un tiempo, el extraño se cansa del paraíso y de su amante y le aconseja, crudamente, que vuelva con su marido. En su desolación, prefiere ahogarse. Finalmente, se ve al extraño en el cuarto amueblado, mientras que una anciana doméstica lo limpia para el futuro inquilino. Toda la película respira una tristeza que supera a la de *Die Strasse*. Era como si la esperanza hubiera abandonado el mundo del hogar burgués, así como el encantado mundo callejero del rebelde de la clase media: en la casa, el marido vulgar, interpretado por Emil Jannings, camina por las habitaciones con los tirantes de sus pantalones caídos, y la calle meramente conduce desde la habitación amueblada al río.[19]

El motivo se materializó una vez más en *Varieté*, presentada a fines de 1925, año que marcó el nacimiento de una era de mentalidad realista. Aun cuando este film de *music-hall*, mundialmente conocido, cedió al realismo, todavía irradiaba el espíritu del pasado. *Varieté*. fue una producción retrasada del período de posguerra, un fin más que un comienzo.

El film, concebido sobre una popular novela de preguerra de Felix Holländer, se inicia con una secuencia dentro de una penitenciaría. «Boss» Huller, personificado por Emil Jannings, acaba de ser perdonado antes de terminar su condena, y sólo entonces acepta narrar, al director de la prisión, la historia de su crimen. La importancia de esta secuencia inicial radica en que enfatiza la sumisión final de Huller. Al comienzo de la narración propiamente dicha, se presenta a Huller dirigiendo un miserable número en un parque de atracciones, pero ni eso ni su marchita mujer pueden compensar las sensaciones que vivió como trapecista. Un día, un marinero le trae a Huller una muchacha de un remoto país meridional. Huller la contrata, y su belleza sensual no tarda en rebelarlo contra su monótona existencia. Huye con ella. Se incorporan, como trapecistas, a una feria berlinesa, donde Artinelli, artista de *music-hall* de fama internacional, los contrata para el Wintergarten de Berlín. Ellos actuarán como sus acompañantes en su número de triple salto mortal a ciegas. Fatalmente, Artinelli y la muchacha prolongarán su sociedad

en los ratos de ocio. Tan pronto Huller descubre la traición de la muchacha, cae en uno de esos personajes de las películas de Carl Mayer, que poseídos por los instintos terminan por destruirse. Reencarnación del guardavías de *Scherben*,[20] quita la vida a Artinelli y se entrega a la policía. Ahí termina el *flashback*. En la escena final, las puertas de la prisión se abren simbólicamente ante Huller; pero todo indica que, al trasponerlas, no podrá liberarse de su propio yo.[21] La trama se limita a entretejer en forma trivial el motivo de la rebelión y el de la sumisión con el tema familiar a los dramas de instintos.

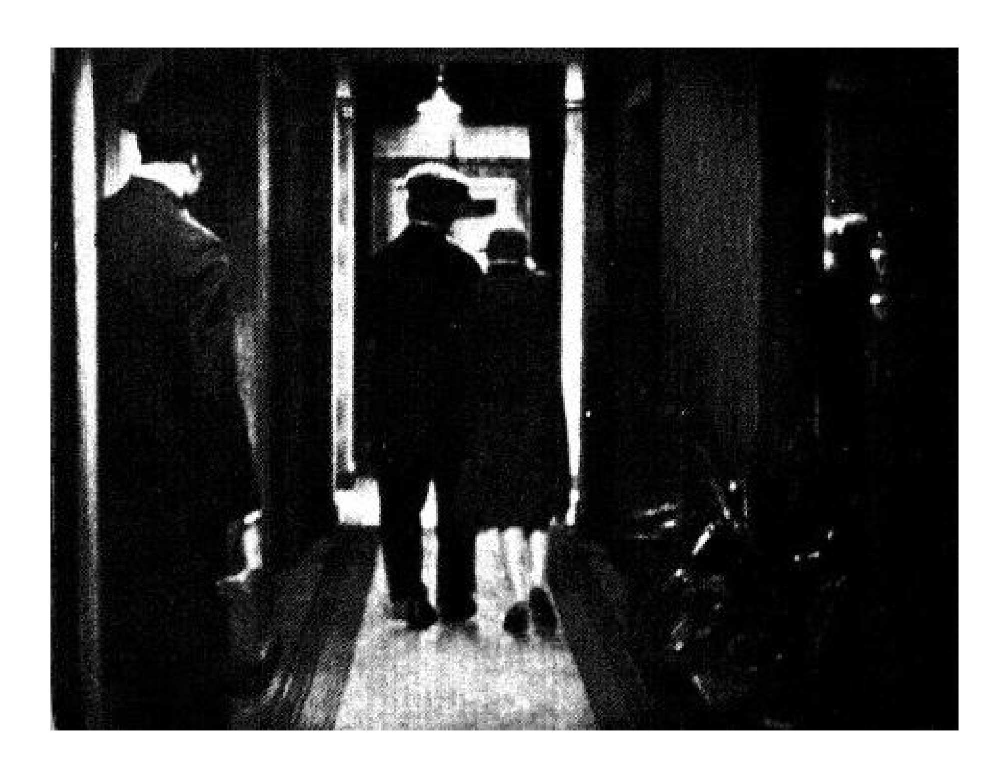
De cualquier forma, *Varieté* provocó «en el público norteamericano un entusiasmo al rojo vivo».[22] Tal como lo afirma Harry Alan Potamkin, la película «quemó etapas en estos Estados Unidos y casi llegó a desbaratar la técnica pragmática de Hollywood».[23] El público norteamericano, acostumbrado a la vida diaria en la película *Varieté*. Escenarios tan habituales como un *music-hall*, un café o el sofocante corredor de un hotel parecían vivir desde adentro. Era como si uno jamás hubiera visto esos lugares comunes.



23. *Varieté*. La voluminosa espalda de Jannings juega
un notable papel en la escena de la prisión.

E. A. Dupont había dirigido *Varieté* bajo la inspirada supervisión de Erich Pommer.[24] Dupont no era un innovador, aunque sí un brillante adaptador. Con la colaboración de Karl Freund, operador de *Der Letzte Mann*, adaptó los métodos expresionistas de posguerra a las necesidades de la época realista del Plan Dawes. (En las tomas de la prisión de *Varieté* aún pueden reconocerse

huellas del expresionismo). La conquista de Dupont consistió en que, al dar forma a su película de *music-hall*, penetró en la realidad exterior por medio de recursos utilizados originariamente para la proyección externa de la realidad interior. Por cierto que este trasplante de técnicas tuvo resultados asombrosos. Se ha observado, con toda justeza, que en *Varieté* los actores parecen ajenos a la presencia de una cámara; la abultada espalda de Jannings tiene, por ejemplo, una parte tan importante como cualquier primer plano de su rostro[25] (Ilustr. 23). Es claro que no se hubiera logrado este grado de veracidad sin el incesante movimiento de la cámara, típico de esta película; sólo por esos movimientos el espectador pudo irrumpir en el círculo mágico de la acción. Llevado por la cámara inquisitiva, el espectador se lanza al espacio como si fuera uno de los trapecistas, se desliza por habitaciones cargadas de tensión y se identifica con Artinelli en espera de la muchacha y la espía en su afán de recomponer su maquillaje antes de volver a encontrarse con Jannings[26] (Ilustr. 24). Para contribuir a transportar al espectador al corazón mismo de los acontecimientos se utilizan ángulos de cámaras poco frecuentes, exposiciones múltiples y sabias transiciones visuales. En esta forma, Dupont logró reemplazar el realismo convencional del pasado por un realismo que captó, junto a los fenómenos vsibles, los procesos psicológicos que latían bajo su superficie. Pero nada de lo que ofrecía era esencialmente nuevo. Tanto la ubicuidad psicológica como la fluidez de la narración visual habían nacido con *Der letzte Mann*.[27] Esta *Varieté* fue un derivado de la película fundamental; retomó en la esfera realista lo que *Der letzte Mann* había logrado en la esfera de la introspección.



24. *Varieté*. La cámara inquisitiva irrumpe en el círculo mágico de la acción.

Ya se han mencionado numerosos filmes menos importantes del período de posguerra. Sólo resta completar su revisión. Era tan urgente la necesidad de adaptaciones, que hasta la esotérica novela *Michael* de Hermann Bang fue llevada al cine, quizá por su toque homosexual (*Michael*, 1924).[28] Películas como *Die Liebesbriefe der Baronin S.* (1924) y *Komödie des Herzens* (1924) ofrecían una mezcla adecuada de vida amatoria y vida social. Las películas sensacionalistas de Harry Piel, los filmes de detectives con Ernst Reicher en el papel de Stuart Webbs, las comedias de Ossi Oswalda y los dramas de Henny Porten eran verdaderas instituciones.[29] y la gran actriz Asta Nielsen, eclipsando a todas esas estrellas, interpretaba personajes ennoblecidos por el amor, con tal intensidad que hacía olvidar el estrecho parentesco entre sus películas y los malos folletines. En las escenas finales de *Absturz* (1923) representaba a una mujer vieja y consumida que trata, desesperadamente, de volver a parecer joven para su amante que volvía de la prisión después de estar encerrado diez años; nadie que haya visto este vano intento podrá olvidar su notable actuación.[30] A fines del período de inflación, volvió a cundir el género de las películas de grandes reconstrucciones históricas, y una repentina manía por películas centradas en torno a canciones populares: era lo que necesitaba la gente de mentalidad provinciana y las vendedoras sin nada más que un corazón fácilmente enternecible.[31] En su pequeño reducto, Lotte Reiniger preparaba, una tras otra, películas de siluetas que elaboraba con sus hábiles tijeras.[32]

EL PERIODO DE ESTABILIZACION (1924-1929)

11. DECADENCIA

En 1924, después de la estabilización del marco, Alemania aceptó el Plan Dawes que dispuso el pago de las reparaciones e hizo efectiva la incorporación de Alemania al sistema financiero de los aliados. La vida normal comenzó a reafirmarse, y muy pronto la inflación fue una pesadilla remota. Este período estabilizador del Plan Dawes duró hasta 1929, cuando sucedió la catástrofe que puso fin a la falsa prosperidad. Mientras duró, Stresemann se lanzó a una inteligente política de rehabilitación, caracterizada por éxitos tales como el Tratado de Locarno, y el ingreso de Alemania a la Liga de las Naciones. En el orden interno, las cosas tampoco se resolvieron mal. Aun cuando los hitlerianos y sus similares trataban de minar el «sistema» —así llamaban a la República de Weimar—, nadie los escuchaba. Se vieron sumidos en la desconsideración y el olvido, no tanto por fuerza alguna interna de la República, como por la abundancia de préstamos extranjeros que contribuyeron a reducir la desocupación, a engendrar un estado de febril actividad.

Con la ayuda de esos préstamos, facilitados por igual a entidades públicas, comunidades y negociantes, los industriales alemanes modernizaron y ampliaron sistemáticamente sus fábricas. Hacia fines del período estabilizado, Alemania disponía de un aparato industrial con una capacidad muy superior a sus necesidades inmediatas. Su creación estuvo ligada a un enorme aumento de las funciones administrativas. Desde 1924 a 1928, el número de empleados se quintuplicó, mientras que el de los obreros apenas se dobló. Los empleados de cuello duro se convirtieron en un importante estrato social. Simultáneamente, tuvo lugar otro cambio que los contemporáneos dieron en llamar la racionalización del mundo de los negocios *(Rationalisierung der Wirtschaft)*: los métodos de la línea de producción fueron transferidos a las oficinas administrativas. En cuanto a la situación económica y funcional, aquello significaba que gran cantidad de empleados no gozaban de una situación mejor que la de los obreros. Pero en lugar de reconocer su existencia proletaria se esforzaron por mantener su antigua condición de burguesía. Comparados con las firmes creencias y esperanzas de los obreros, esos tres millones y medio de empleados estaban mentalmente a la intemperie; mucho más si tenemos en cuenta que la propia clase media había comenzado a

vacilar. Llenaron las ciudades, pero sin llegar a integrarse.[1] Considerando su posición crucial dentro de la estructura social, mucho dependía de sus reacciones. El cine tendría que tomarlas en cuenta.

A partir de 1924, las exigencias económicas afectaron el desarrollo del cine alemán más directamente que en los años previos. Para comprender lo dicho son indispensables algunas observaciones retrospectivas. Durante la inflación, la industria cinematográfica se las arregló para continuar sin perturbaciones serias. Es cierto que el mercado interno sólo rendía un 10 por ciento de los costos de producción. Sin embargo, dos circunstancias compensaban esa situación ruinosa. En primer lugar, el público gastaba voluntariamente su dinero —de cualquier forma perdido— en todo el placer que podía; en consecuencia, las salas cinematográficas estaban permanentemente llenas y se crearon más. En segundo lugar, la exportación de películas, muy alentada por el *dumping*, resultó ser extremadamente lucrativa. Así, por ejemplo, la distribución de películas en Suiza, que en épocas normales habría sido insignificante, llegó a rentar casi el monto de una película común. Tentados por tales oportunidades, arribistas aprovechados se metieron en el negocio cinematográfico, y bancos pequeños apoyaron gustosos a sociedades anónimas creadas *ex profeso*, integrándose sus juntas directivas con figurones que recibían altos Sueldos por el relumbrón de sus títulos. En sus tesis sobre el régimen económico del cine alemán, Fritz Olimsky manifiesta que, en esa época, el nivel cultural de la industria cinematográfica era inferior al de todas las otras industrias de importancia parecida.[2] Esto prueba la relativa independencia del arte puro respecto de su entorno; en medio de toda esa maleza florecieron películas tales como *Die Strasse* y *Sylvester*.

Tan pronto se estabilizó el marco, la industria cinematográfica experimentó un severo revés, motivado por la repentina discontinuidad de todas las exportaciones. A esto se llamó la crisis de la estabilización. En 1924 y 1925 muchas compañías de reciente creación fueron a la quiebra, y los figurones se retiraron dejando una estela de accionistas arruinados. Más que por nadie, el golpe fue sufrido por los distribuidores. Con las taquillas en declive y los bancos que exigían intereses exorbitantes, las compañías cinematográficas sobrevivientes no atinaban a buscar socorro.[3] La desesperación del hombre es la oportunidad de Dios. Y en este caso Dios, fue Hollywood.

La gran industria de Hollywood se dio cuenta de que después del restablecimiento —en Alemania—, del patrón oro, ese mercado les ofrecería excelentes posibilidades. Estaban decididos a introducirse en él e inundaron Alemania con películas norteamericanas. Durante esta invasión en gran escala no sólo establecieron sus propias agencias de distribución, sino que compraron grandes salas cinematográficas alemanas y hasta llegaron a construirlas. A fin de contener el alud, el gobierno alemán decretó que por cada film extranjero que se presentara debía producirse uno alemán. Pero este decreto tuvo una consecuencia muy inesperada: dio origen a la difundida especie de los «filmes de cuota» *(Kontingentfilme)*. Muchos fueron los «filmes de cuota» que jamás se exhibieron, siendo su única razón de existencia el logro de un «certificado de cuota» *(Kontingentschein)* que autorizaba a su titular a importar una película extranjera. En los cafés donde solían reunirse los agentes del negocio cinematográfico, esos certificados se traficaban como acciones. Claro está que los norteamericanos tenían interés vital en obtener tantos certificados como pudieran; por lo tanto, se dieron a producir sus propios «filmes de cuota» en Alemania y, además, financiaron o adquirieron una cantidad de compañías filmadoras alemanas. Indudablemente, esos métodos de infiltración eran poco escrupulosos, pero habilitaron a la industria nacional para superar una crisis peligrosa.**[4]**

El caso de Ufa es en este sentido ilustrativo. En 1925 la situación de Ufa era tan lamentable que de no haber sido por la Paramount y la Loew’s Inc. (Metro-Goldwyn) hubiera quebrado. Las dos compañías de Hollywood urgieron a la Ufa para que firmara el llamado «Acuerdo Parufamet», que establecía que, en contraprestación por un importante préstamo, la Ufa debía poner a disposición de sus acreedores norteamericanos tanto sus certificados de cuota como sus numerosas salas cinematográficas. Estas condiciones resultaron literalmente desastrosas, puesto que con los millones que obtuvo, la Ufa no sólo debió hacer frente a sus nuevas obligaciones, sino también liquidar su vieja deuda con el Deutsche Bank. Como resultado tanto de la presión externa como de los desarreglos internos, la Ufa —en 1927— se encontró nuevamente al borde de la ruina. Fue entonces cuando apareció para salvarla, Hugenberg, el prusiano conservador y reaccionario que, por medio de la prensa en su poder, controlaba un vasto sector de la opinión pública. Aspiraba a aumentar su influencia, absorbiendo las principales compañías cinematográficas alemanas. Después de la revisión del Acuerdo Parufamet, Ufa quedó libre para transformarse en instrumento de propaganda en manos de Hugenberg. Pero en cuanto la República parecía firmemente estabilizado,

Hugenberg no utilizó el instrumento en todas sus posibilidades ni tampoco esperó que los dirigentes de la Ufa compartieran sus opiniones.[5] Después de todo, en el fondo era un hombre de negocios. Esto no significa que la Ufa de Hugenberg gustara de las formas democráticas de convivencia. Se limitó a obstaculizarlas, bajo la máscara de la neutralidad.

Ocasionalmente, se levantó la máscara que ocultaba actividades reaccionarias. En 1927, cuando quebró la Phoebus, el público se enteró de que esta importante compañía cinematográfica había sido financiada y dirigida por un tal capitán Lohmann. Y la prensa izquierdista y republicana reveló que el dinero había provenido de los fondos secretos del ejército del Reich. El «caso» Phoebus se transformó en un escándalo del ejército alemán, y, momentáneamente, la latente conspiración militarista se vio seriamente comprometida. Aunque no pasó nada, Hindenburg echó al demócrata Gessler, hasta entonces ministro del Ejército, y designó en su lugar al general Groener. Y así terminó el asunto.[6]

En los comienzos del período del Plan Dawes, fue muy notable el cambio experimentado por el cine alemán. Era una época en que la vida había retomado sus aspectos normales y ya no amenazaba una revolución social; los personajes fantásticos y decorados irreales del cine de posguerra se evaporaron como el vampiro de *Nosferatu*. Es cierto que los filmes realizados en estudio persistieron hasta mucho después de 1924[7], pero, considerados en su conjunto, los filmes del período estabilizador se volcaron hacia el mundo exterior, pasando de las apariciones a las apariencias reales, de los panoramas imaginados a la circunstancia natural. Eran esencialmente realistas.

También se produjo un cambio en los niveles estéticos. Comparados con los filmes de posguerra, los del período estabilizador eran estéticamente indecisos. El verdadero cine alemán murió quietamente», dice Paul Rotha al comentar la producción posterior a *Varieté*.[8] Los observadores destacaron en forma unánime esa declinación. El problema consiste en cómo explicarla.

Una de las explicaciones formuladas es el éxodo de muchos artistas y técnicos cinematográficos prominentes hacia 1925. Tal como había sucedido con otros talentos extranjeros, Hollywood los compró. Entre los primeros en responder a la oferta figuraron Lubitsch, Pola Negri, Hans Kräly y Buchowetski. En 1925 y 1926 les siguió una multitud, incluyendo a los notables directores E. A. Dupont, Ludwig Berger, Lupu Pick, Paul Leni y Murnau, y actores como Veidt y Jannings. Tampoco Erich Pommer pudo resistir la tentación. Es indudable que Hollywood no llevó a cabo esta

importación masiva sólo para incrementar su calidad; el objetivo fundamental era eliminar a un competidor que, para entonces, se había tornado demasiado peligroso.[9] No obstante, a pesar de que las deserciones se sumaron a las dificultades por que atravesaba el cine germano no fueron la causa de su decadencia. Esto queda probado por el hecho de que, después de estabilizado el marco, varios brillantes directores de la posguerra —entre otros Murnau y Lang— malgastaron sus talentos en proyecciones insignificantes. Murnau dejó Alemania, pero Lang se quedó, y también comenzaron a surgir nuevos talentos. La decadencia no se debió, pues, a la falta de talentos; en cambio, más de un talento declinó por razones que deben investigarse.

Se encontró otra explicación en la tendencia, muy extendida entonces, de «norteamericanizar» el cine alemán. Esta tendencia se derivó de la necesidad, de exportar. Toda vez que Hollywood parecía haber descubierto el secreto de complacer a todo el mundo, los productores alemanes soñaban con imitar lo que creían era la manera genuina de Hollywood. El resultado fue lamentable. Pero, pese a todo, cuando el notable director del período estabilizador, G. W. Pabst, tuvo que filmar a la manera norteamericana su *Die Liebe der Jeanne Ney* (*El amor de Jeanne Ney*, 1927), consiguió hacer un film fascinante.[10] Si bien es cierto que la mencionada tendencia pudo haber acelerado la decadencia, no fue sino uno de sus síntomas.

El intento de norteamericanización iba de la mano con el esfuerzo por internacionalizar el negocio cinematográfico alemán. Durante este período prosperaron las coproducciones franco-alemanas y anglo-alemanas. Como norma, éstas incurrían en un cosmopolitismo superficial. La mayoría de esas películas —incluyendo excepciones tales como *Nana* de Renoir y *Thérèse Raquin* de Feyder— fueron filmadas en estudios alemanes porque los recursos técnicos de éstos eran superiores. Neubabelsberg, Staaken y Geiselgasteig se tornaron los lugares favoritos.[11] Puesto que la industria alemana del cine admitía entre su personal a numerosos extranjeros, muchos comentaristas han llegado a creer que la decadencia del cine alemán fue provocada por un proceso de «desnacionalización». En su *Histoire du cinéma*, Robert Brasillach —colaboracionista francés fusilado en 1945— denuncia, como manantial profundo de todos los males, a «una hueste de bellacos de dudosa nacionalidad». Un tal René Jeanne es aún más preciso; acusa a «los judíos y los extranjeros» por la preponderancia de películas alemanas que perdieron todo «carácter nacional».[12] Si realmente se hubiera sometido sin más a un puñado de parásitos, el «carácter alemán» habría demostrado estar agotado. Pero lo que ocurre es que toda la argumentación es infundada, dado

que, preocupados por la discriminación racial, Brasillach y sus congéneres han descuidado algunos hechos importantes. Sin la contribución del judío-austriaco Carl Mayer el cine alemán nunca hubiera llegado a ser lo que fue. El vienés Fritz Lang, tampoco ario puro, realizó películas tan puramente alemanas que hasta el mismo Hitler las admiraba, y éste era un conocedor. También se ha visto que durante la inflación, cuando «una hueste de bellacos» se entrometía en todo lo cinematográfico, el cine alemán estuvo muy lejos de decaer artísticamente.

El declive posterior a 1924 tampoco puede rastrearse en las previsiones legales que prohibieron la masa de baratos «filmes de cuota». Estas películas tenían características en común con más de una superproducción costosa. Y, por otra parte, la película *Berlín* de Ruttmann, uno de los logros más notables del período, fue hecha como un «film de cuota» para la Fox Europe.

Tal como dice Harry A. Potamkin, «la causa real del declive es de índole muy íntima».**[13]** Lo que provocó durante el conjunto del período de posguerra la grandeza del cine alemán, fueron modos diversos de existencia interna, causantes a su vez de la miseria de aquél en años subsiguientes, Tal como lo testimonian importantes películas de posguerra, el resultado de la lucha desesperada por un ajuste psicológico fue un fortalecimiento general de las viejas tendencias autoritarias. O sea, las masas eran en lo fundamental de mentalidad autoritaria cuando se inició el período estabilizador. Pero el régimen republicano de la época descansaba sobre principios democráticos que repudiaban esas tendencias de las masas. Las predisposiciones autoritarias, sin posibilidad de encontrar una salida y muy fijadas para ceder, cayeron en un estado de parálisis. Naturalmente, esto terminó por afectar a toda la mentalidad colectiva. En vez de instilar vida en las instituciones republicanas, las masas purgaron su propia vitalidad. Prefirieron la neutralización de sus impulsos primarios a la transformación de esos impulsos. La decadencia del cine alemán no es sino el reflejo de una extendida parálisis interior.

12. LA TIERRA ESTERIL

Las películas del período de estabilización pueden clasificarse en tres grupos. El primero se limita a dar fe de la existencia de un estado de paralización. El segundo esclarece las tendencias y nociones afectadas por la parálisis. El tercero revela el mecanismo interno del alma colectiva paralizada.

La masa principal de toda la producción forma parte, con innumerables filmes, del primer grupo. Se trate o no de «películas de cuota», nunca se insertan en campos que puedan perturbar la frágil paz del régimen republicano. Tampoco son muy decididos en su solidaridad con el régimen. Para ellos, el «sistema» era un asunto indiferente, y aun cuando se atreven a justificar su estructura capitalista y los procedimientos de los plutócratas, lo hacen en una forma superficial y tibia. Su principal característica es precisamente esta clase de indiferencia. Evitan lo esencial, excepción hecha de los pocos casos en que infaliblemente confunden los problemas. Aparte de esos aislados intentos de profundización, pareciera que estas películas sólo se ocuparan de proveer entretenimiento en una atmósfera de neutralidad. Parecen desprovistas de toda raíz interna. La tierra de la emoción era estéril.

Es innegable que la mayoría de las películas norteamericanas y francesas de la época estaban en la misma línea. Era lógico, después de Locarno, que todos los países comprometidos se aproximaran entre sí. Y toda vez que el carácter singular del cine alemán de posguerra y su repentina decadencia son síntomas de un proceso único, no deben sobreestimarse las semejanzas entre las películas alemanas y las extranjeras. Se trataba de semejanzas superficiales, provocadas —en el caso de Alemania— por la parálisis de los impulsos primarios. Por debajo de la superficie, los impulsos persistían. En circunstancias tan peculiares, muchas películas alemanas conservaron su carácter propio, aun durante los años de complacencia internacional.

Antes de analizar las películas del primer grupo pueden mencionarse algunos hechos de menor interés en este contexto pero que son parte de los antecedentes. La reasunción, hacia 1924, de la temática en boga en los primeros años de posguerra, a saber, películas de argumento sexual y de viajes y aventuras, indica que, después de la estabilización del marco, mucha gente tenía los mismos apetitos que después del fin de la Primera Guerra Mundial.[1] Simultáneamente, las pantallas recibieron un aluvión de filmes de

militares, ricos en humor de cuarteles, soldados torpes y tenientes brillantes. Extraídos de anacrónicas novelas y obras de teatro de la preguerra, reflejaban la creencia de los alemanes en un retorno a la normalidad, que —para ellos— era inimaginable sin un ejército de línea y el espectáculo de los uniformes pululando por todas partes.[2] Mientras que este género de películas, sin ser más que una moda, fue muy perecedero como para caracterizar un período, otros tipos de filmes —en este mismo sentido— también fracasaron por su naturaleza perenne. Las películas de misterio revelaron su invulnerabilidad y, habiendo cambiado los tiempos, atrajeron hasta a directores como Lupu Pick, que alguna vez supo provocar conmociones menos efímeras.[3] También, durante el período estabilizado, florecieron las comedias berlinesas que presentaban el ingenio agudo y la buena índole de la población nativa; películas de género determinado evolucionaron indiferentes a los sucesos contemporáneos.[4]

Muchas películas de este grupo, que evidenciaban la situación paralizada de la sociedad, ignoraron lisa y llanamente la realidad social. Entre ellas, las comedias pretendían serlo porque tenían los ingredientes característicos de las comedias. Fred ama a Lissy, pero no quiere casarse con ella. Para despertar sus celos, Lissy contrata al gigoló Charley para que la acompañe públicamente. A su vez, Charley pretende a la bailarina Kitty, y ésta es codiciada por el inconstante Fred. En el último momento, las cosas se arreglan con una doble boda. Esta intriga se conoció como *Blitzzug der Liebe* (1925) e ilustra, a grandes rasgos, cómo eran las comedias.[5] Se las ubicaba en un lugar indeterminado y estaban desprovistas de vida auténtica. Cuando reproducían una comedia francesa se limitaban a tomar el esqueleto y se les evaporaba el espíritu.

Cambiando algunos ingredientes, en vez de una comedia, el resultado era un drama tan desvitalizado como aquélla. A fin de inyectarle vivacidad acostumbraban recurrir a ambientes animados y pintorescos, por ejemplo, un circo. Pero ninguna hazaña ecuestre era suficiente para dar vida a un circo. Excepción hecha, tal vez, de *Manege* de Max Reichmann (1927), con su válido contenido emocional, utilizan —invariablemente— los clisés estereotipados del *clown*, la muchacha y el amante.[6] Los mismo clisés se desplegaban en decorados de *music-hall*, género popularizado por *Varieté* de Dupont. Este mismo director explotó su éxito en *Moulin Rouge* (1928), que trató de animar con tomas documentales de París y otras de un automóvil de carrera que circulaba a gran velocidad. También se pusieron de moda los ambientes rusos. En *Heimweh* (1927), refugiados rusos, hospedados en una

pensión de París, escuchaban nostálgicamente canciones populares de su país interpretadas al piano. Se trataba de una exhibición sentimental concebida según la receta habitual.[7] Todos estos dramas y comedias se producían mecánicamente.

Parece que la tendencia escapista —de la que son prueba las películas aludidas— era muy fuerte en esa época. Una gran cantidad de ellas debían su existencia a un franco escapismo. El método preferido consistía en metamorfosear algunos paisajes o ciudades reales, convirtiéndolos en sitios imaginarios donde eran satisfechos todos los anhelos. Las canciones populares alemanas que loaban a Heidelberg y el Rin como eternos campos de diversión donde la juventud se sumergía en el amor y los goces de la vida, fueron transportadas al cine, y la única diferencia entre película y película era la clase del brebaje excitante. *Der fröhliche Weinberg* (1927), sobre la obra teatral de Zuckmayer de igual título, consistía en una acumulación de gargantas sollozantes y corazones amorosos.[8] París, la ciudad luz, aparecía en la pantalla como una ciudad de luces de neón y aventuras frívolas. Cuando en los filmes parisienses alguna mujer temía perder a su esposo inconstante se disfrazaba, sin más, iba al *Moulin Rouge* y allí reconquistaba al fugitivo. Estas películas no tenían nada en común con los poemas cinematográficos llenos de gracia de René Clair; evocaban más bien uno de aquellos autocares lujosos «Paris-at-night» que, en la preguerra, transportaban rebaños de turistas de un lugar de placer a otro.[9]

El paraíso de los paraísos era Viena. Cualquier anticuada opereta vienesa era trasladada a la pantalla, siempre que ofreciera al público una oportunidad de huir del prosaico mundo republicano hacia los días de la extinta monarquía de los Habsburgo. Adiestrado en novelar románticamente el pasado, Ludwig Berger llevó a la pantalla *Ein Walzertraum* (*El sueño de un vals*, 1925), opereta de Oscar Strauss: uno de los pocos filmes alemanes que conocería el éxito en América. Este modelo de film-opereta no sólo satirizaba la vida de la corte con un encanto emparentado con el de Lubitsch sino que mostraba también aquella Viena encantada que iba a frecuentar la pantalla de allí en adelante.[10] Sus típicos componentes eran gentiles archiduques, tiernos coqueteos, decoraciones barrocas, habitaciones de Biedermeier, gente cantando y bebiendo en los jardines de restaurantes suburbanos, Johann Strauss, Schubert y el viejo y venerable emperador.[11] La imagen persistente de esta utopía retrospectiva eclipsaba la miseria de la Viena del siglo XX. Incidentalmente, la mayoría de los filmes de Federico incluían episodios con oficiales austriacos que bien podían haber aparecido en aquellas mescolanzas

vienesas. Eran complacientes y amantes de la música: la benevolencia condescendiente con que se los describía implicaba que tan afeminados enemigos serían fácilmente vencidos.

Las necesidades escapistas determinaron también la forma de las películas documentales: los *Kulturfilme*, como se los llamaba en Alemania. Desde 1924 en adelante, cuando ningún otro país se preocupaba mucho por esta clase de películas, Ufa las producía con un celo ocasionado principalmente por factores económicos. Las dificultades específicas de la crisis de la estabilización imponían temporariamente la reducción de los filmes de entretenimientos de largo metraje. Las compañías filmadoras sobrevivientes, con Ufa a la cabeza, consideraron conveniente, por lo tanto, orientarse hacia la producción de temas cortos y, en el despertar de este desarrollo, los documentales ganaron naturalmente importancia.**[12]** Quizá también ellos debían algo a la curiosidad por lo exterior que prevalecía después de los años de introspección.

De acuerdo con un folleto de Ufa de aquella época, los *Kulturfilme* incluían los siguientes temas: «El trabajo del corazón…, manojos de nervios palpitantes…, fantasmagóricas serpientes silbantes…, escarabajos iridiscentes…, infusorios, venados en celo, sapos perezosamente contemplativos…, ritos de cultos orientales…, adoradores del fuego y monasterios tibetanos, budas vivientes…, puentes gigantescos…, poderosos barcos, ferrocarriles, compuertas…, máquinas…, montañas colosales, glaciares luminosos con un brillo hechizante…, manadas de búfalos salvajes de México…, chinos de pies veloces ante sus palanquines, mujeres japonesas abanicándose y tomando té, iluminadas por linternas chinas…, la perspectiva del Neva…, carreras en Auteuil…, confusión de la época…». El prospecto recargado de adjetivos termina con esta aseveración: «El mundo es hermoso, su espejo es el *Kulturfilm*».**[13]**

El primer *Kulturfilm*, que impresionó al público extranjero fue *Wege zu Kraft und Schönheit (El camino de la fuerza y de la belleza)*, de Ufa, presentado en 1925, y repuesto un año más tarde en una versión algo modificada. Realizado con el apoyo financiero del gobierno alemán, este film circuló en escuelas porque fue considerado de valor educativo. En un folleto de Ufa dedicado a sus méritos, un panegirista profesional manifiesta que *Wege zu Kraft und Schönheit* promueve el concepto de la «regeneración de la raza humana».**[14]** En realidad, el film, simplemente, promovía la calistenia y el deporte. Estaba realizado de manera ambiciosa: no contento con registrar verdaderas proezas en los campos atléticos, gimnasia higiénica, gimnasia

rítmica, danza, etc., Ufa resucitaba las termas romanas y un antiguo gimnasio griego lleno de jóvenes y adolescentes que posan como contemporáneos de Pericles (Ilustr. 25). La mascarada era fácil en cuanto muchos de los atletas aparecían desnudos. Por supuesto, su vista ofendía a los gazmoños, pero Ufa sostenía que la belleza perfecta del cuerpo despertaba goces puramente estéticos. Estéticamente hablando, las reconstrucciones de la antigüedad eran de poco gusto, los cuadros de deporte excelentes, y las bellezas corporales tan amontonadas que no lo afectaban a uno ni sensual ni estéticamente.



25. *El camino de la fuerza y la belleza. Tableau vivant* de un *gymnasium* griego.

A causa de su minuciosidad científica y competente fotografía, los *Kulturfilme* de Ufa se convirtieron en una especialidad alemana de gran demanda en el mercado internacional.[15] A pesar de ello, su factura no podía compensar su sorprendente indiferencia ante los problemas humanos. Haciendo pasar la calistenia por medio para regenerar la humanidad, *Wege zu Kraft und Schönheit* apartaba a sus contemporáneos de los males de su tiempo, que ninguna calistenia podía remediar. Todos estos documentales sobresalían en la evasión. Reflejaban el mundo hermoso, pero su interés en la belleza de los «chinos de pies veloces ante sus palanquines» les hacía pasar por alto la miseria que soportaban estos hermosos culíes. Reflejaban la «confusión de la época», pero en lugar de penetrar en la confusión se refocilaban en ella, dejando de esta manera al público más confuso que nunca. Difundían información sobre las manadas de búfalos salvajes y adoradores

del fuego, pero su insistencia en temas exóticos sin utilidad para el espectador les permitía apartarlo de cualquier información esencial con respecto a su vida diaria, A través de su neutralidad escapista, los *Kulturfilme* de Ufa revelaban que su sumisión a las reglas del «sistema» republicano no era de ningún modo equivalente a una verdadera aceptación.

No todas las películas se abstenían de enfrentarse a la realidad social. Las llamadas películas Zille —una especie que floreció en 1925 y 1926— se mostraron muy interesadas en los incidentes de la vida real. Heinrich Zille era un dibujante de Berlín que, llevado de su piedad por los más débiles, se especializó en retratar la fauna humana apiñada en los barrios proletarios de Berlín. Sus dibujos de niños desnutridos, trabajadores, muchachas desgraciadas, organilleros en horribles patios, mujeres desamparadas que malgastan su tiempo en haraganear, gozaban de gran popularidad entre los alemanes. Gerhart Lamprecht dio vida a estos dibujos en *Die Verrufenen* (*Los desheredados*, 1925), que construyó sobre la base de sus observaciones personales y las recibidas a través de Zille. Un ingeniero que ha cometido perjurio para amparar a su novia se ha convertido en un proscrito al salir de la cárcel. Intenta suicidarse y es salvado por una muchacha bondadosa que no tarda en enamorarse de él. Ella pertenece al medio ambiente de Zille, caracterizado por figuras tales como un fotógrafo y una pandilla de criminales menores. El ingeniero se une a esta gente y comienza a ganarse la vida como un simple obrero de fábrica. Pronto sube de nuevo: el dueño de la fábrica descubre su talento y lo promueve a una posición socialmente respetable. Para completar la felicidad del ingeniero, la muchacha bondadosa se muere convenientemente, así él no tiene necesidad de sentir escrúpulo en casarse con la socialmente respetable hermana del dueño de la fábrica.**[16]**

La fórmula subyacente de este argumento se compone de dos ingredientes. Por una parte, los productores del film fingen atacar el problema social hurgando en los sufrimientos del proletariado; por la otra, evaden el problema social dándole a un trabajador concreto (que no es realmente de esa clase) una salida feliz. Su designio es, evidentemente, engañar al espectador con la ilusión de que él también puede prosperar, y de esta manera reafirma su adhesión al «sistema». El argumento sugiere que quizá las diferencias de clase son, después de todo, fluidas, y su simulada franqueza, al exponer la situación de las clases inferiores, contribuye a vigorizar el sueño de redención social.

Las películas basadas en esta fórmula no solamente exploraban el pintoresco mundo de Zille, sino que también penetraban en la esfera de los

trabajadores de cuello duro para promocionar entre ellos a una manicura o un electricista: una Lotte aterrizando en los brazos de un novio rico recompensaría las ansias de todas las Lottes.[17] Sin duda alguna, esas ilusiones se producían también en otras partes, pero los especímenes alemanes hacían propaganda del régimen existente de una manera particularmente despreocupada y hasta distraída. Ellos contaban con el efecto halagador de la promoción a un nivel social más alto, en una época en que, a causa de la evolución de los grandes negocios, las promociones de ese tipo se habían vuelto extremadamente raras. Presentaban a la gente de la clase superior de tal manera que los clubs nocturnos selectos y los automóviles brillantes eran la última meta de las empresas humanas. Cuando Hollywood trataba temas semejantes, los acontecimientos y personajes conservaban, por lo menos, un leve vestigio de vitalidad. Estas películas alemanas eran productos artificiales y evasivos. Y sin embargo, encontraban eco. Los espíritus estaban vacíos.

Otros filmes apuntaban a manejar a aquellos que estaban demasiado descontentos con las condiciones políticas y sociales generales como para dejarse embriagar con los filmes de Zille y otros por el estilo. La receta era primitiva: se trataba de neutralizar la indignación contenida dirigiéndola contra males de poca importancia. Varias películas de esa época estigmatizaban los rigores del Código Penal. *Kreuzzug des Weihes* (1926) atacaba las medidas contra el aborto. La película de Nero, *Geschlecht in Fesseln* (1928) pedía la reforma carcelaria.[18] En las dos películas, además, se ponía énfasis en los asuntos sexuales, de manera que estaban destinadas a causar una mezcla de indignación y sensualidad que no podían dejar de aumentar su valor como válvulas de seguridad.

Si, como sucedía, alguna que otra película asumía una actitud radical, ese radicalismo se volvía invariablemente en contra de los poderes que desde hacía mucho tiempo estaban vencidos. Dos versiones mediocres de obras de Gerhart Hauptmann, *Die Weber* (*Los tejedores* 1927) y *Der Biberpelz* (1928), atacaban a los capitalistas y a las vanidosas autoridades de la época del káiser.[19] Entre estos asuntos anacrónicos estaba una de las mejores películas del período: *Die Hose* (*El pantalón*, 1927) de Hans Behrendt, basada en una comedia de Carl Sternheim. Se trataba de una intriga romántica entre el soberano de un pequeño principado y la esposa de un oficial insignificante, quien, en lugar de objetar el ser engañado, se sentía exaltado por su destino, porque su sabio soberano no olvidaba ascenderlo y condecorarlo. Aun cuando los expertos aseguraban que no iba a ser buen negocio, esta «mezcla de gran burla y sátira» como la llamó Potamkin, conquistó el favor de los aficionados

al cine germano.[20] Gozaban con la actuación de Werner Krauss, quien dotó al oficial insignificante con todos los rasgos del alemán positivista. Al reírse de él creían reírse de una etapa superada y bastante ridícula de su propia existencia. Pero su risa estaba mezclada con emotiva ansiedad, porque no podían evitar añorar secretamente esa era perdida, con sus soberanos protectores y sus brillantes medallas.

El testimonio del contenido del film era apoyado por los métodos de exposición: ellos también revelaban la parálisis de la mente colectiva. Era como si, junto con la sensibilidad al contenido esencial, todo el sentido del film se hubiera debilitado. En lugar de narrar la anécdota con un despliegue adecuado de imágenes, los directores reducían las imágenes a meras ilustraciones del argumento. Este y el conjunto de imágenes estaban divorciados, y la imagen se reducía al papel de acompañamiento que nada añadía. Más de una película daba la impresión de haber sido tomada de una novela, aunque esa novela no existiera.

El extraño debilitamiento del sentido fílmico afectaba la técnica cinematográfica. Recursos que hasta 1924 se habían desarrollado para expresar significados definidos se transformaron en meros asuntos de rutina, sin significación, desde 1924 en adelante. Habiendo aprendido a mover una cámara, el cameraman la dejaba correr libremente, casi sin discriminación.[21] Los primeros planos se hicieron un recurso habitual. Los directores no se molestaban en modificarlos, sino que usaban grupos estandarizados de ellos para traducir acontecimientos comunes, perfectamente comprensibles sin tales injertos. Siempre que el personaje principal ascendía a un tren, el público podía contar con ser informado de su partida mediante fragmentos de la locomotora y ruedas que giraban lentamente. En *Scherben*, los detalles de ese tipo habían tenido una función estructural.[22] En estas películas eran adornos prefabricados, productos de una ausencia que también demostraba el manejo negligente de muchos detalles. Los suntuosos salones de hoteles de lujo recordaban vagamente a los salones reales, y cuando se mostraba un edificio entero y una de sus partes, esa parte parecía pertenecer a otro edificio.

La mecanización de todos los procedimientos de montaje era notoria. En el caso de episodios en clubs nocturnos ningún realizador podía resistir la tentación de ilustrar la cumbre del éxtasis mediante la superposición de piernas danzantes, saxofones gigantes y torsos bamboleantes. Muchos filmes se referían a la Primera Guerra Mundial: aun la más remota referencia a ella era suficiente para provocar la súbita aparición de cercos de alambres de púa, columnas en marcha y explosiones de granadas: injertos que se interponían ya

automáticamente. Predominaban tipos fijos de transiciones. Uno de ellos conectaba dos objetos diferentes insertando detalles de ambos en un primer plano. Si, por ejemplo, la escena debía ir de un elegante caballero a una pobre mujer, la cámara enfocaba primero al caballero, luego resbalaba hasta sus zapatos y se detenía allí hasta que éstos se transformaban en los de la mujer, y finalmente ascendía hasta dar la figura completa de la mujer. La mayoría de las comedias de Ufa incluían grupos de imágenes que establecían un paralelo entre la conducta de un actor con la de un animal domesticado. Cuando la encantadora estrella estaba eufórica, su pekinés también lo estaba; cuando el pekinés se ponía malhumorado, uno podía estar seguro de que el subsiguiente enfoque nos mostraría grandes lágrimas rodando por las mejillas de la muchacha.

No faltaban películas de clase «A» producidas con toda la habilidad de que los estudios alemanes eran capaces, pero la mayoría de ellas trataba de asuntos sin importancia, o temas importantes desprovistos de su significación. Lo que distinguía a estas producciones del término medio estándar era principalmente su perfección técnica: ese consumado gran estilo con que manejaban la nada como si fuera algo. Simulaban un contenido. A través de este mismo fingimiento atestiguaban la parálisis existente.

Dado que *Der letzte Mann* había sido un éxito mundial, Carl Mayer y F. W. Murnau continuaron colaborando; el resultado fue *Tartüff* (*Tartufo o el hipócrita*, 1925), superproducción de Ufa en la que los dos artistas rindieron tributo a la fórmula *gran estilo* (Ilustr. 26). La parálisis lo llenaba todo. Mayer parecía consciente de su contagioso poder y, como si sintiera que la indiferencia en torno y en sí mismo suprimiría toda relación con el pensamiento y la emoción, engendrando —de esta manera— una profunda y general hipocresía, trató en *Tartüff* de caracterizar a esta hipocresía como el vicio básico de la sociedad contemporánea. Lo hizo por medio de una historia, tomando su versión para la pantalla de la comedia de Molière. El film comienza con un prólogo que muestra a un rico y anciano caballero en las garras de su ama de llaves, quien, otra Tartufo, lo adula descaradamente. Para abrirle los ojos al viejo tonto, su nieto lo invita junto con su criada a ver una representación de *Tartufo*, que él ha preparado de antemano. Aquí termina el prólogo y comienza *Tartufo*. Como la representación en *Hamlet*, esta película dentro de una película llena una misión esclarecedora: en el epílogo, la cazadora de regalos es despedida. Pero la producción elaborada ahogó lo que Mayer quería expresar. Los críticos despreciaron la versión modernizada, que servía de marco, como una adición innecesaria. La

recreación de Molière culminó con momentos de buena actuación y tal sutileza decorativa «como el *negligé* de encajes de la escena final del dormitorio, el dibujo del cubrecama, el reloj de porcelana sobre la chimenea», y así sucesivamente.[23] Apenas era una pulida representación teatral. Por más que la cámara se moviera, se subordinaba siempre a Jannings y a los otros actores, en lugar de usarlos para sus propios propósitos.[24] Este *Tartüff*, lejos de presentar la hipocresía ante el público, era en sí mismo tartufiano, pues halagaba a un público ansioso de dejar las cosas intactas.

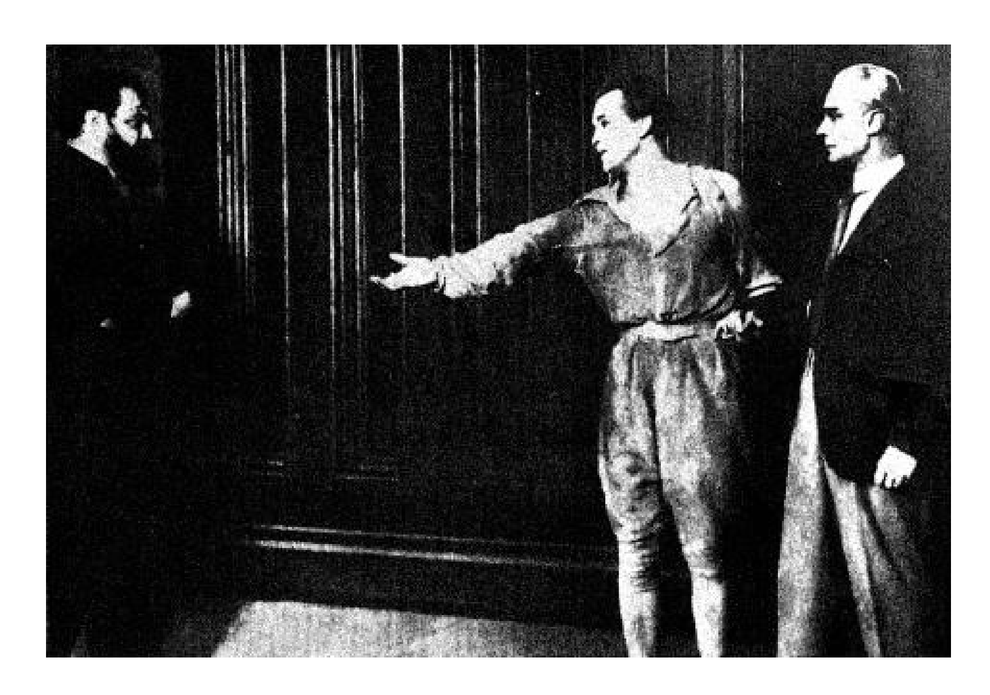


26. *Tartufo o el hipócrita*. La fórmula *gran estilo*.

Antes de ir a Hollywood, Murnau hizo otra superproducción para Ufa: *Faust* (*Fausto*, 1926), Ufa parecía determinada a hacer de ella un monumento cultural. El guión de Hans Kyser utilizó a Marlowe y Goethe y las sagas populares alemanas; y Gerhart Hauptmann, el máximo poeta alemán, compuso los títulos del film. La inventiva técnica se prodigó en angélicas apariciones y conjuntos diabólicos. La cámara de Karl Freund se lanzó con un dispositivo de su propia invención, a través de un vasto panorama de utillería, lleno de ciudades, bosques y villas; las vistas así obtenidas permitieron a los espectadores participar del viaje aéreo que Mefistófeles emprendía con el rejuvenecido Fausto. Su vuelo era una sensación celestial. Pero ni el deslizador de Freund, ni Gerhart Hauptmann podían compensar la futilidad de una película que representaba mal, si no los ignoraba, todos los motivos significativos inherentes al gran tema.[25] El conflicto metafísico entre el bien y el mal estaba totalmente vulgarizado, y la historia de amor entre Fausto y

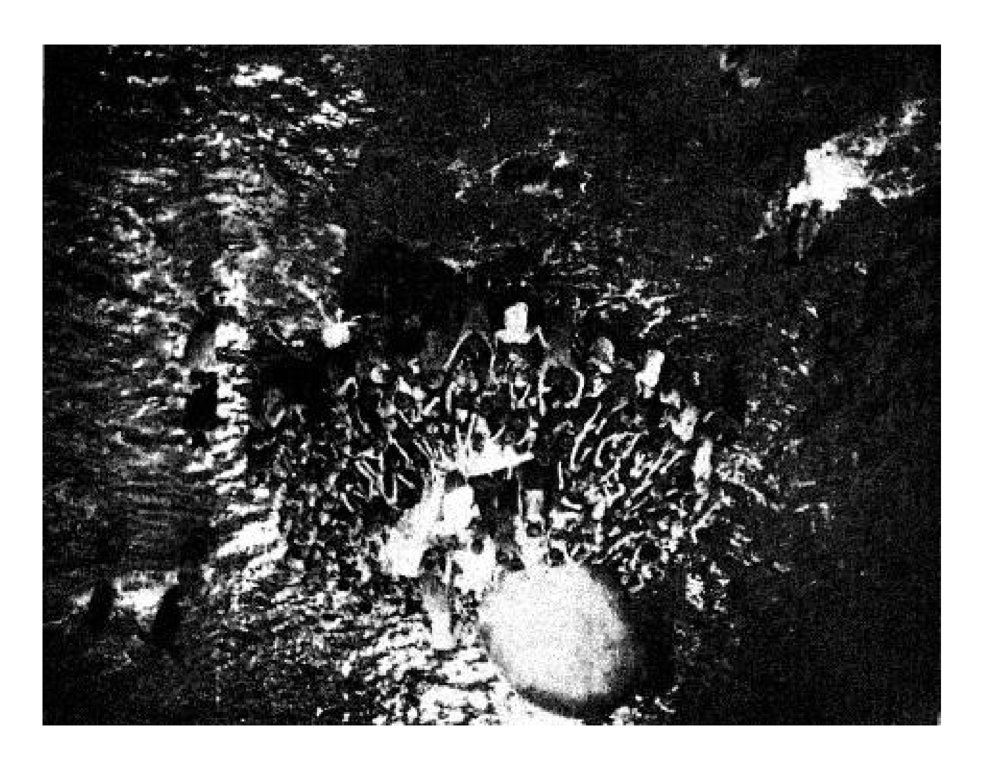
Margarita indujo al crítico del *National Board of Review Magazine* a anotar: «Nos encontramos descendiendo de la versión masculina de Marlowe y el concepto filosófico de Goethe al nivel del libreto que inspiró a Gounod para escribir su ópera».[26] Este *Faust* no fue tanto un monumento cultural como un monumental despliegue de artificios para capitalizar el prestigio de la cultura nacional. Las anticuadas poses teatrales que utilizaban los actores ponían de manifiesto la falsedad del conjunto. Mientras la película tuvo un éxito considerable en el extranjero fue vista con indiferencia en la propia Alemania. Los alemanes de esa época no se interesaban por los problemas de Fausto y además les molestaba cualquier interferencia con las tradicionales nociones de sus clásicos.[27]

Los tres filmes que Fritz Lang produjo durante el período estabilizador fueron ejemplos sobresalientes del gran estilo. Todos trataban de escalofriantes aventuras y fantasías técnicas sintomáticas del entonces corriente culto por la máquina. El primero de ellos fue *Metropolis*, una producción que Ufa presentó a comienzos de 1927, Lang relata que concibió la idea de esta película, internacionalmente conocida, cuando, a bordo de un barco, vio Nueva York por primera vez: un Nueva York nocturno centelleando con millones de luces.[28] La ciudad construida en este film es una especie de super Nueva York, realizada para la pantalla con la ayuda del llamado proceso Shuftan, un ingenioso artefacto de espejos que permite sustituir con pequeños modelos estructuras gigantescas.[29] Esta metrópolis cinematográfica del futuro consiste en dos ciudades, una inferior y otra superior. La última —una grandiosa calle de rascacielos con una incesante corriente de taxis aéreos y automóviles— es la morada de los propietarios de grandes negocios, empleados de alto rango y la dorada juventud que anda a la caza de placeres. En la ciudad baja, oculta a la luz del día, los trabajadores atienden máquinas monstruosas. Ellos son esclavos más que trabajadores. El film describe su rebelión contra la clase directora del mundo superior y termina con la reconciliación de las dos clases.



27. *Metropolis*. Un simulacro de alianza entre capital y trabajo.

Sin embargo, lo importante, aquí no es tanto el argumento como la preponderancia de elementos superficiales en su desarrollo. En el brillante episodio del laboratorio, la creación de un robot es detallada con una exactitud técnica que no es requerida en absoluto por la acción ulterior. La oficina del gran jefe, la visión de la Torre de Babel, las máquinas y el manejo de masas: todo ilustra la tendencia de Lang hacia la ornamentación pomposa.[30] En *Die Nibelungen*, su estilo decorativo era rico en significado; en *Metrópolis* lo decorativo no sólo aparece, como un fin en sí mismo sino que aun desmiente ciertos puntos del argumento. Se comprende que en su movimiento hacia las máquinas o desde ellas los trabajadores formen grupos ornamentales, pero no tiene sentido forzarlos en tales composiciones mientras están escuchando un discurso consolador de la joven María durante su tiempo de descanso. En su exclusivo interés por la ornamentación, Lang llega a componer diseños decorativos con las masas que están tratando desesperadamente de escapar de la inundación de la ciudad baja. Esta secuencia de la inundación, desde el punto de vista cinematográfico, es una hazaña incomparable, pero humanamente es un fracaso chocante (Ilustr. 28). *Metropolis* impresionó hondamente al público alemán. Los norteamericanos gozaron con su excelencia técnica; los ingleses se mantuvieron apartados; los franceses se conmovieron con una película que les pareció una mezcla de Wagner y Krupp, y todos vieron en ella un signo alarmante de la vitalidad alemana.[31]



28. *Metrópolis*. Desesperación ornamental.

El siguiente film de Lang, el misterio espeluznante *Spione* (*Los espías*, 1928) compartió dos rasgos con *Dr. Mabuse*. Presentó a un espía, quien, como Mabuse, llevaba varias vidas diferentes: además de espía, era también presidente de un banco y payaso en un *music-hall*. Y exactamente como *Dr. Mabuse* este nuevo film evitaba dar superioridad moral a los representantes de la ley.[32] El espionaje y el contraespionaje estaban a un mismo nivel: dos pandillas luchando una contra otra en un mundo caótico. Aunque había una diferencia importante: mientras el Dr. Mabuse había encarnado al tirano que se aprovecha del caos que le rodea, el espía se entregó al negocio de espionaje al parecer con el único propósito de espiar. Era un Mabuse dedicado a actividades sin significado. Destacando esta figura, la película reflejaba la neutralidad prevaleciente durante ese período: una neutralidad que sólo se manifestaba en la ausencia de una distinción entre persecuciones legales e ilegales y en una pródiga abundancia de disfraces. Ningún personaje era lo que aparentaba ser. Este cambio constante de identidades era apropiado para denotar un estado mental en el que la parálisis del yo interfería con cualquier tentativa de autoidentificación. Como para llenar el vacío, Lang amontonó sensaciones que no sugerían significado alguno. Su virtuosismo imaginativo en darles forma alcanzó su punto máximo con un desastre ferroviario en un túnel. Al ser imposible escenificar la catástrofe en sus proporciones reales, dio la impresión de ella a través de confusas imágenes mentales de las personas envueltas en la situación.

Spione hubiera sido un verdadero precursor de las películas de suspense de Hitchcock si Lang no lo hubiera dotado del estilo pomposo de *Metropolis* de manera que sensaciones vacías tomaban la apariencia de revelaciones sustanciales. El virtuosismo separado del contenido pretendía ser arte. De acuerdo con esta pretensión, Ufa publicó un volumen que fue un triunfo de encuadernación, aunque no contenía nada más que la novela de Thea von Harbou de la que había sido tomada *Spione*.[33]

En *Die Frau im Mond* (*La mujer en la luna*, 1929), Lang ideó un proyectil cohete que llevaba pasajeros a la luna. La empresa cósmica fue escenificada con sorprendente veracidad visual; el argumento daba lástima por, sus negligencias emocionales. Estas eran tan obvias, que desvirtuaban más de una ilusión que Lang trataba de crear por medio de ostentoso virtuosismo. El paisaje lunar olía, claramente a los estudios de Neubabelsberg.[34]

Otras películas de gran estilo enmascaraban su insignificancia asumiendo el papel de tragedias. Era fácil: solamente había que introducir un incidente desafortunado y hacerlo aparecer como un acontecimiento fatal. En la película de Ufa, de Henny Porten, *Zuflucht* (1928), un joven, alejado del lado de sus padres burgueses para unirse al proletariado, vuelve a su ciudad nativa completamente desilusionado. Una pobre chica cuida del quebrantado ex revolucionario y sus padres acceden finalmente a recibirlo junto con la muchacha embarazada. La felicidad parece cercana, pero Ufa, inexorable, la frustra. En el último momento, el joven tiene una muerte destinada a impresionar al público con la fatalidad.[35] Ya que había sido un revolucionario, Ufa puede haber considerado su muerte moralmente justificada. En casos en que un resultado trágico no se consideraba oportuno, las películas de gran estilo frecuentemente descansaban en el encanto de hermosas puestas en escena para ocultar su vacuidad. Bergner en *Doña Juana* (1928) fue visto ante las fuentes de Granada y en los caminos que había recorrido Don Quijote. Todo eran adornos.

Aun los documentales tendían a ser grandilocuentes. El *Kulturfilm* de Ufa, *Natur und Liebe (La naturaleza y el amor)*, unía vida sexual con monumentales visiones del nacimiento y desarrollo de la humanidad.[36] Similarmente, *Wunder des Schöpfung* (1925) no sólo reflejaba los milagros actuales, sino que anunciaba acontecimientos astronómicos del futuro, incluyendo la muerte total de nuestro Universo. De acuerdo con el programa de este último film, Ufa estaba convencida de que tales acontecimientos astronómicos inducirían a todo espectador pensante a persuadirse de la manifiesta insignificancia de su efímera existencia.[37] En otras palabras, el

trágico destino del cosmos se exhibía para distraer la atención del espectador de los problemas de la vida diaria. El gran estilo, en circunstancias como ésta, ayudaba a adormecer la conciencia social.

13. LA PROSTITUTA Y EL ADOLESCENTE

El segundo grupo de películas que apareció durante la era de la estabilidad nos permite especificar el contenido psicológico, entonces paralizado. Al no tener salida directa, éste se manifestó de manera tortuosa y deformada. Una cantidad de películas de este grupo divulgaron sus mensajes en forma de sueños: eran algo así como las confesiones de alguien que habla mientras duerme.

Unas pocas películas, secuelas de una era pasada, revelan que el viejo desasosiego psicológico continuaba latente en el alma colectiva. En 1926, Henrik Galeen puso en escena un segundo *Der Student von Prag*, que se diferenciaba temáticamente del primero sólo en que ponía mayor énfasis en la significación psicológica del argumento. Esta hermosa, aunque en algunos aspectos objetable, versión del primer film de Wegener de la preguerra interpretaba deliberadamente la lucha de Baldwin con bu doble como una lucha con su otro yo.[1] La película fue un gran éxito en Alemania; pareció contribuir a que los alemanes se dieran cuenta de su propia dualidad, la cual durante el período estabilizado se profundizó por el conflicto latente entre las instituciones republicanas y las predisposiciones autoritarias reprimidas. La película de Galeen, que estaba llena de reminiscencias de E. T. A. Hoffmann, manifestaba estas predisposiciones y todos los impulsos y deseos conexos con ella. Debe haber sido ésta la causa que impulsó a los nazis a presentar otro *Der Student von Prag* en 1936.

Experto en fantásticas películas de horror, Galeen también hizo *Alraune* (*Mandrágora*, 1930), basada en una novela de H. H. Ewers. Un científico (Paul Wegener) que experimenta con la inseminación artificial crea un ser humano: Alraune, hija de un delincuente ahorcado y de una prostituta. Esta criatura, personificada por Brigitte Helm como una aventurera sonámbula, con facciones seductoras y vacías, arruina a todos los que se enamoran de ella, y al final se destruye a sí misma.[2] La semejanza familiar de Alraune con Homunculus es evidente. En su caso también un origen anormal es la causa de su frustración interior y sus devastadoras consecuencias. La historia suscitó suficiente interés como para ser sonorizada algunos años más tarde. Esto indica que entre los procesos psicológicos inhibidos, los aludidos por el film tuvieron consecuencias.

Varios filmes remotamente emparentados con el instinto y dramas campesinos de los años de posguerra glorificaban la naturaleza —para ser más precisos, la relación entre la naturaleza humana y la naturaleza externa—. Prescindiendo de si representaban tormentas o heladas, granjeros o pescadores, colocaban las leyes de la naturaleza —una naturaleza eternamente inmutable— por encima de los decretos de la razón autónoma. Su aparición esporádica atestigua la existencia de una tendencia a romantizar que había sido fortalecida por el sufrimiento derivado de la sistematización de todos los procesos de trabajo. Esta tendencia, hostil al intelecto como tal, se volvió no sólo contra un racionalismo que ignoraba las fuerzas amistosas de la naturaleza, sino también contra los eternamente repetidos intentos de la razón para aplastar las fuerzas destructivas de la naturaleza, manifiestas a través de la tiranía. Difundido como tal, era el antiintelectualismo que se expresaba no tanto en la pantalla como en la filosofía y en la literatura, lo que significa que estaba efectivamente impedido de alcanzar plena expresión en ese período.

Entre las películas que subordinaban la razón a la naturaleza, *Der Sohn der Hagar* (1927) de Fritz Wendhausen destacó por las magníficas tomas de bosques nevados, paisajes de primavera e interiores antiguos. Era un romance sobre el retorno de un elegante joven a su villa nativa, en las montañas. Llega desde lejanas «grandes ciudades» y se ve envuelto en pasiones que surgen en una posada del camino y en un aserradero.[3] Las relaciones entre los habitantes de la villa y su tierra son tan indisolubles que él aparece como un intruso hasta el fin. En su crítica a esta película, Lejeune manifiesta que «cada acción cumplida, cada motivo permanente se desprende de la vida del suelo…, mientras que las emociones extrañas quedan insatisfechas».[4] La relación de este culto del suelo con la conducta autoritaria iba a ser revelada en la literatura nazi de sangre y patria.

El doctor Arnold Fanck continuó su serie de filmes de las montañas con la ya mencionada *Der Heilige Berg* y una comedia bastante insignificante. El rendimiento fue escaso. Bajo el sol de Locarno, el idealismo heroico[5] de estos escaladores de montañas parecía derretirse como la nieve en los valles. Sin embargo, sobrevivió, y cuando la prosperidad llegó a su fin, otra vez ganó la cumbre en *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (*Prisioneros de la montaña*, 1929), en que E. Udet une escaladas y saltos. Fanck hizo este film cinematográficamente fascinante con la ayuda de G. W. Pabst, quien probablemente se esforzó en frenar la exuberancia emocional.[6] Sin embargo, el sentimentalismo era inseparable de esa variedad de idealismo.

Los filmes nacionales del período de estabilidad se vieron también afectados por la apatía general. En una cantidad de ellos, el fervor patriótico parecía aplazado. Una película de Bismarck realizada en 1926 era una mera biografía objetiva.[7] *Der Weltkrieg* (1927) resultó del expreso designio de «presentar hechos históricos con incontestable objetividad».[8] Este film documental incluía una importante innovación: mapas que ilustraban en forma de dibujos animados los preparativos para la batalla y las evoluciones del ejército. Sven Noldan, su creador, alude a ellos como medios para dar la ilusión de fenómenos que no podían ser registrados en la realidad por la cámara.[9] El también debió hacer los mapas de las películas nazis de guerra: *Feuertaufe (Bautismo de fuego)* y *Sieg im Westen*, pero en éstos su función propagandística de simbolizar el irresistible poderío militar de la Alemania nazi iba a eclipsar su carácter de manifestaciones objetivas. (De paso, no es sorprendente que el documental de guerra de Léon Poirier, *Verdun (El invierno de Verdún)*, rivalizara, en neutralidad, con *Der Weltkrieg*: en algún grado el tratado de Locarno determinaba las perspectivas tanto del francés como del alemán). *Kreuzer Emden* (1926) y *U-9 Weddigen* (1927), dos películas de ficción que ensalzaban las hazañas de guerra de la marina alemana, no estaban menos ansiosas de parecer imparciales. Un cronista norteamericano que asistió a la *première* de *U-9 Weddigen* durante la convención de Berlín de los Cascos de Acero la elogió por evitar la parcialidad nacionalista.[10]

Esta reserva no era general. Las películas de Federico de ese período, y varios filmes semejantes que también explotaban las figuras cumbres de la historia prusiana daban rienda suelta a un patriotismo pretencioso.[11] A pesar de ello, su patriotismo tenía un franco carácter de clisé, que, exactamente como la neutralidad de *Der Weltkrieg* y *Kreuzer Emden*, sugería la parálisis existente en las pasiones nacionalistas. En efecto, el público de la era del Plan Dawes consideraba como reminiscencias anticuadas a estas películas patrióticas todas recortadas de un mismo modelo. Dos de ellas, *Königin Luise* (*Reina Luisa*, 1927) y *Waterloo* (1929), las hizo Karl Grune. La dirección que tomó Grune después de su memorable *Die Strasse* es reveladora. Se aproximaba a los problemas vitales desde ángulos diferentes de una manera cinematográficamente interesante. Su *Arabella* (1924) era un estudio melodramático de la vida humana vista a través de los ojos de un caballo; su *Eifersucht* (*Celos*, 1925) trasladaba el motivo de *Schatten* a un medio ambiente real.[12] Su *Am Rande der Welt* (1927) trataba un «tema pacífico poco convincente» en forma de leyenda y paisajes.[13] Luego, como vencido

por la desilusión, renunció a toda referencia emocional y cayó en los moldes convencionales de las películas históricas. *Waterloo*, en la que adoptó la idea de Gance de proyectar acontecimientos simultáneos sobre tres pantallas, se concentraba en el triunfo de Blücher sobre Napoleón; era un Blücher encarnado por Otto Gebühr, alias Federico el Grande.**[14]** Como se ha explicado ya en un capítulo anterior, era necesaria la aparición de algún Federico para liberar al positivista de *Die Strasse* de la tristeza de su sala afelpada. La transformación de Grune era lógica. Era también el resultado del agotamiento interior y, como tal, una vez más señalaba la parálisis que existía en el fondo de estos filmes patrióticos.

Podemos obtener mucha información sobre este punto de una serie de películas que pueden ser llamadas «películas de la calle», porque retomaban el tema que Grune había presentado en *Die Strasse*. Su interés en la calle era tan grande que no podían evitar incluir esa palabra o un sinónimo en sus títulos.

Superficialmente, estas películas no eran otra cosa que derivados de la película de Grune: ellas también retrataban a un individuo rebelde que se apartaba de su hogar y su seguridad, seguía sus pasiones en la calle y al final se sometía otra vez a las exigencias de la vida convencional. Sin embargo, lo que parecía una mera repetición de la historia de Grune, difería de hecho fundamentalmente de ella. La calle en las «películas de la calle» no era ya esa horrible selva que aparecía en *Die Strasse* de 1923; era un lugar que acogía a las virtudes que habían desertado de la sociedad burguesa. Sin duda, el proscrito, como «abanderado», no era una novedad en el escenario, pero en la pantalla alemana esta figura sólo se convirtió en una institución durante el período de estabilidad. En *Die freudlose Gasse* (*La calle sin alegría*, 1925), de Pabst que se discutirá más adelante,**[15]** el único personaje que manifiesta grandeza interior era una muchacha con todas las señales inequívocas de una prostituta. Abandonada por su amante, por una rica candidata, mata a un socialista que podría haber frustrado su proyecto de matrimonio, y luego confiesa su crimen ante el juez para borrar la sospecha de que su amante es el asesino.

Mientras esta muchacha tenía solamente una importancia episódica, un personaje de magnanimidad similar protagonizaba *Dirnentragödie* (*La tragedia de la calle*, 1927), excelente film de Bruno Rahn: se trataba de una vieja gastada prostituta. Haciendo su ronda tropieza con un joven borracho, un burgués, quien después de una disputa con sus padres ha abandonado su hogar por la calle. Lo lleva entonces a su habitación y es lo bastante tonta

para creerlo enamorado de ella. Durante su ausencia —sale a invertir sus ahorros en una tienda, para hacerse digna de él—, su explotador presenta al joven a Clarissa, una joven y bonita nocheriega, por quien abandona a la vieja prostituta. Esta queda profundamente herida, pero lo que más lastima su amante corazón no es tanto su propia miseria como el pensamiento de que la vida con Clarissa puede arruinar todo el futuro del joven. En su desesperación, incita a su proxeneta a matar a Clarissa. Los detectives dan caza al asesino y ella se suicida. Sobre la puerta de la miserable casa de cuartos de alquiler se lee un cartel: «Se alquila habitación». De vuelta a su hogar, el joven ejecuta el gesto bien Él conocido: solloza con la cabeza hundida en el regazo de su madre.[16] La bella Asta Nielsen, emergiendo de las esferas de Strindberg e Ibsen, encarnaba incomparablemente a la prostituta: no era una figura realista, sino esa figura imaginaria de una proscrita que ha descartado las conveniencias sociales por su gran amor y ahora, a través de su mera existencia, desafía las leyes objetables de una sociedad hipócrita[17] (Ilustr. 29).



29. *La calle sin alegría*. Asta Nielsen en uno de los papeles en el que abandona, en su exceso de amor, las convenciones sociales.

Asphalt (*Asfalto*, 1929), de Joe May —una de las películas que Erich Pommer sugirió y supervisó después de su regreso de América— sobrepasaba a *Dirnentragödie* en claridad. El muchacho que en *Asphalt* arriesga su honor profesional en una aventura de amor con una ladronzuela, es un agente de tráfico y, además, hijo de un sargento de policía el príncipe heredero Federico

—, que se rebela contra su padre y luego se somete a él. El acto de sumisión en sí mismo adquiere nuevo significado en esta película. Cuando hacia el final, el agente de tráfico es acusado de haber asesinado a un hombre en las habitaciones de la muchacha, ella confiesa voluntariamente su complicidad, lo que lo libera. La llevan a la prisión. Pero el joven príncipe heredero de la policía la sigue con los ojos y su mirada implica una promesa de lealtad y consiguiente matrimonio.[18] Aquí la calle penetra ya en un salón burgués, invasión que también marca el final de *Die Carmen von St.-Pauli* (1928), otra de esta serie.[19] En las Películas de la calle se entremezclan dos dimensiones de la vida, que en *Die Strasse* de Grune habían sido incompatibles una con la otra.

Las imágenes de las películas de calle revelan que, en la Alemania de aquel tiempo, ésta ejercía irresistible atracción. Paul Rotha dice de *Dirnentragödie* de Rahn: «A través de ella todas las cosas conducían de vuelta a la calle; sus aceras con sus pies presurosos, sus rincones y esquinas oscuros, su luz bajo los vigilantes faroles».[20] La calle de esta película, añade Rotha, estaba caracterizada principalmente por el motivo de «los pies que caminan sobre las piedras», motivo que se puede rastrear hasta ese primer plano que, en la película de Grune, mostraba las piernas de un filisteo siguiendo una línea ondulada sobre el pavimento. La película de Rahn comienza con un incidente fotografiado a la altura de los ojos de un perro: los pies de un hombre siguen a los de una muchacha a lo largo de la acera, luego escaleras arriba y luego dentro de una habitación. Es como si los pies fueran no menos expresivos que las caras. Los tacones de Clarissa se ven moviéndose por la ciudad y, más tarde, los pesados pies del explotador que persiguen a los ligeros de ella, como una amenaza. En *Asphalt* el Pavimento es un motivo central. El prólogo de esta película ilustra, a la manera de un documental, cómo se fabrica el asfalto y cómo llena vorazmente la tierra abierta y pavimenta la ciudad para el tránsito urbano —ese caos atronador— manejado como en *Die Strasse* por los ademanes mágicos de un agente de policía. Las tomas que delinean la unión de asfalto y tránsito también forman el epílogo de la acción propiamente dicha. El énfasis puesto en el asfalto va parejo con la inserción de tomas de la calle en cada punto dramático culminante. Ellas anuncian, por ejemplo, una significativa escena de amor entre el agente de tránsito y la muchachita. Tales tomas de la calle eran componentes esenciales de todas las películas de la calle. En la película de Grune habían ayudado a objetivar los horrores de la anarquía; en las películas de la calle denotaban la esperanza del amor verdadero.

Dirnentragödie y *Asphalt* irradiaban una ternura raramente encontrada durante el período estabilizador. Esto, y su sensibilidad visual —el hogar pequeño-burgués de la familia del policía en *Asphalt*, por ejemplo: es retratado de una manera absorbente—[21] sugieren que en esas películas de la calle las actitudes internas retenidas se acercan a la superficie. Pero ellas pueden atravesar la cubierta de neutralidad con sólo manifestarse en forma de sueños. *Dirnentragödie* y las otras películas de la calle son como complejos de imágenes oníricas que constituyen una especie de código secreto. Al glorificar lo que Potamkin llama «"die Strasse" de burdeles», los filmes de la calle expresan figurativamente el descontento con el régimen republicano casi estabilizado.[22] Estos parecen decir que la vida no vale la pena vivirse dentro de los límites del «sistema»; ésta sólo se realiza fuera del corrupto mundo burgués. El hecho de que el centro de la vida sea la calle —una región poblada no por proletarios sino por proscritos— indica que los descontentos estaban lejos de ser de ideas socialistas. El amor en la calle representa ideales contrarios a los de Locarno, Weimar y Moscú.

Durante el período de posguerra, la película de Grune puso énfasis en el retorno del filisteo a su hogar de la clase media (una reasunción de la conducta autoritaria). Las películas de la calle hacen hincapié en el abandono del hogar, pero en interés de la conducta autoritaria. El burgués desertor cuya rebelión fue alguna vez nada más que una fútil escapada ahora está comprometido en una fuga que implica una rebelión antidemocrática y antirrevolucionaria. Desde 1933 en adelante, *Hitlerjunge Quex (El flecha Quex)* y *Um das Menschenrecht* presentaban a izquierdistas intelectuales como libertinos librados a orgías con muchachas sin prejuicios. Sin embargo, esas muchachas no tienen nada en común con las prostitutas ideales, quienes bajo la República tentaban a los rebeldes predestinados a convertirse en nazis, En la mayoría de las películas de la calle la rebelión contra el «sistema» es seguida de una sumisión a él, que en lugar de poner fin a la rebelión la señala como una actitud de dilatadas consecuencias. En efecto, estos filmes anuncian el cambio completo de todos los valores entonces dominantes, al implicar que los lazos entre la prostituta y el amante burgués sobrevivirán a la sumisión del último.

Los filmes de la calle no eran fenómenos aislados. Como ellos, los muchos filmes de juventud del período —películas que trataban de niños o adolescentes— tenían el carácter de sueños que se elevaban a las capas paralizadas de la mente colectiva. En general, la afirmación de Potamkin: «el alemán está interesado en los niños, no en un niño», es correcta. *Die*

Räuberbande (1928) trataba de una pandilla de muchachos; *Der Kampf der Tertia* (1929), con fina comprensión de las emociones de la preadolescencia, reflejaba la homérica lucha que muchachos de una comunidad-escuela entablan para evitar la captura y exterminio de gatos abandonados (Ilustr. 30).[23] En ciertas ocasiones, sucedía, sin embargo, que la acción se centraba en un joven. En *Die Unehelichen* (*Los niños de los demás*, 1926), dos criaturas que crecían en un verdadero «medio Zille» sufrían al lado de un padre despiadado.[24]



30. *Kampf der Tertia*. Uno de los numerosos filmes juveniles que expresan los anhelos de adolescencia.

Predominaban las películas dedicadas a las dificultades íntimas de los jóvenes de dieciocho años. Descendientes de los dramas expresionistas hijo-padre, competían con las películas de la calle en que acentuaban el derecho a la rebelión. Estos filmes se unían a la rebelión juvenil contra el gobierno de los adultos insensatos. La mayoría de ellos eran variaciones libres sobre *Frühlingserwachen*, de Wedekind, que fue vertida al cine por Richard Oswald (1929). *Primanerliebe* (1927), de Robert Land, destacaba entre esos filmes. En él, un joven colegial vive tan aterrorizado por la severidad de su tutor y sus maestros que sólo ve una salida: el suicidio. Cuando visita a la muchacha que ama para despedirse, la encuentra a punto de caer en las garras de un seductor inescrupuloso. Mata al hombre con la bala destinada a sí mismo. Durante el proceso en la Corte salen a la luz todos sus motivos e intenciones ocultos, y el tutor y los maestros se dan cuenta de que su disciplina rigurosa

ha sido un grave error. Sin duda, tratarán de mitigarla.[25] La película de Ufa, *Der Kampf des Donald Westhof* (1928), se hacía eco de esta película, sin alcanzar su nivel.[26]

En *Der Geiger von Florenz* (*El violinista de Florencia*, 1926), Elisabeth Bergner encarna a una jovencita celosa del amor de su padre hacia su joven madrastra. Primeros planos traducen hasta sus menores gestos y acciones para fijarlos sobre el espectador como síntomas de sus emociones. Es un asunto psicoanalítico, hecho aún más interesante por la apariencia de muchacho de la Bergner. Vagando por caminos italianos en ropas de jovenzuelo parece mitad muchacho y mitad muchacha.[27] El personaje andrógino que creó obtuvo un eco en Alemania que pudo haber sido intensificado por la parálisis interior existente. La frustración psicológica y la ambigüedad sexual se refuerzan recíprocamente. La Bergner, en sus películas siguientes, tuvo que cambiar del muchacho feminoide a la igualmente compleja mujer-niña —una figura de limitado alcance— perfeccionada en *Fräulein Else* (*La señorita Elsa*, 1929) y *Ariane* (1931).[28]

Las películas de juventud comienzan a surgir inmediatamente después de la estabilización del marco y, desde entonces, siguen siendo populares a través de la era republicana. Por lo tanto, parece justificable rastreadas en la parálisis de las tendencias regresivas durante ese período. Y puesto que se quiere evitar que estas tendencias se arraiguen dentro del «sistema», tratan de encontrar una salida, obligando a la imaginación a retrotraerse a la adolescencia, cuando la falta de madurez es aún legítima. Los alemanes de la República añoran la juventud, lo que da razón de la ternura genuina con que sus películas de juventud tratan los conflictos de la adolescencia. (Aunque las tendencias regresivas son liberadas en la época de Hitler, las películas nazis continúan reflejando la vida juvenil; sin embargo, lo hacen no ya para simbolizar el deseo de regresión sino para presentar a la juventud como un pilar del mundo nazi).

En su preocupación por los fines de la rebelión, las películas de juventud van más lejos que las de la calle. No se limitan a simpatizar con los adolescentes rebeldes; se vuelven abiertamente en contra de los tiranos adultos y su disciplina autoritaria. La autoridad que se declara omnipotente es atacada de una forma tan directa como nunca se había intentado hasta entonces. Este repudio de la autoridad absoluta tenía dos significados diferentes. Primero, a pesar de la constitución democrática del régimen existente, los autocráticos adultos se presentan como si fueran sus representantes. Esta es, por ejemplo, la forma como ellos afectan a la juventud

en *Primanerliebe*. Al estigmatizarlos y, simultáneamente, ofrecer la perspectiva de su cambio interno, las películas de juventud asumen la misma función que las películas de la calle: expresan su descontento con el régimen y pronostican su descomposición. Segundo, el repudio de la autoridad absoluta significa sólo eso y nada más. Pero las películas de juventud tienen el carácter de sueños y, en los sueños, la oposición a una actitud es, a menudo, equivalente a su aceptación. Parecidos a los viejos filmes expresionistas de tiranos, que eran proyecciones oníricas de un alma agitada, las películas de juventud afirman la estabilidad de la conducta autoritaria precisamente por acentuar la rebelión en el sueño. Los jóvenes rebeldes se convierten frecuentemente en viejos tiranos, y cuanto más fanáticos eran como rebeldes, tanto más implacables eran como tiranos. Significativamente, ninguna de las películas ofrece una definición de libertad que anule la paradójica interrelación entre tirano y rebelde.

Una película fue más explícita que todas las otras: *Metropolis*. En ella, la mente colectiva paralizada parecía estar hablando en su sueño con claridad desusada. Esto es más que una metáfora: a causa de una afortunada combinación de receptividad y confusión, la guionista de Lang, Thea von Harbou, no sólo era sensible a las corrientes ocultas de esa época sino que registraba indiscriminadamente todo lo que cruzaba por su imaginación.[29] *Metropolis* era rica en contenido oculto que, como un contrabando, había cruzado las fronteras de la conciencia sin ser detectado. Freder, hijo del gigantesco industrial que controla toda la metrópolis, es verdadero en su tipo: se rebela contra su padre y se une a los trabajadores de la ciudad baja. Allí se vuelve inmediatamente admirador de María, la gran consoladora de los oprimidos. Una santa, más que una agitadora socialista, la joven pronuncia un discurso para los trabajadores en el que declara que sólo pueden ser redimidos si el corazón media entre la mano y el cerebro. Y exhorta a sus oyentes a ser pacientes: pronto vendrá el mediador. El industrial, que ha asistido secretamente a esta reunión, considera la interferencia del corazón tan peligrosa que encarga a un inventor la creación de un robot, copia exacta de María. Este robot-María debe incitar a desórdenes y proveer al industrial de un pretexto para aplastar el espíritu de rebelión de los trabajadores. El no es el primer tirano de la pantalla alemana que usa esos métodos; Homunculus los había introducido mucho antes.[30] Conmovidos por el robot, los trabajadores destruyen a sus torturadoras, las máquinas, y provocan una gigantesca inundación, cuyas aguas amenazan con ahogar a sus propios hijos. Si no fuera por Freder y la verdadera María, que intervienen en el último momento, todo

quedaría arruinado. Por supuesto, este arranque elemental ha sobrepasado de lejos el insignificante y pequeño levantamiento que el industrial había planeado. En la escena final se le ve de pie, entre Freder y María, mientras los trabajadores se aproximan conducidos por su capataz. Por sugerencia de Freder su padre estrecha la mano del capataz, y María consagra felizmente esta alianza entre el capital y el trabajo (Ilustr. 27).

Externamente podría parecer que Freder ha convertido a su padre; en realidad, el industrial ha superado a su hijo. La concesión que hace equivale a una póliza de apaciguamiento que no sólo evita que los trabajadores ganen su causa sino que le permite apretarlos férreamente entre sus garras. Su estratagema del robot fue un desatino porque descansaba sobre un conocimiento insuficiente de la mentalidad de las masas. Rindiéndose a Freder, el industrial adquiere íntimo contacto con los trabajadores y de esta manera está en condiciones de influir en su mentalidad. Al permitir hablar al corazón los hace accesibles a sus insinuaciones.

En efecto, la petición de María de que el corazón medie entre la mano y el cerebro podría muy bien haber sido formulado por Goebbels. El también apelaba al corazón en interés de la propaganda totalitaria. En la Convención del partido de Nuremberg de 1934, Goebbels elogió el «arte» de la propaganda así: «Ojalá que la llama brillante del entusiasmo no se extinga nunca. Esta sola llama da luz y calor al arte moderno de la propaganda política. Levantándose de las profundidades del pueblo este arte debe siempre volver a él y encontrar allí su fuerza. El poder basado en las armas puede ser bueno; es, sin embargo, preferible y más satisfactorio ganar el corazón del pueblo y conservarlo siempre».[31] La estructura visual de la última escena confirma la analogía entre el industrial y Goebbels. Si en esa escena el corazón realmente triunfara sobre el poder tiránico su triunfo dominaría el abrumador esquema decorativo que, en el resto de *Metropolis*, señala la pretensión omnipotente del industrial. Un artista como Lang no pudo disimular posiblemente el antagonismo entre la expansión de las emociones humanas intrínsecas y, sus diseños ornamentales. Sin embargo, mantiene estos diseños hasta el mismo fin: los trabajadores avanzan en cuña, en una procesión estrictamente simétrica, que apunta hacia el industrial, de pie, en los escalones del portal de la Catedral. Toda la composición denota que el industrial acoge al corazón con el propósito de manejarlo; que no abandona su poder sino que lo expandirá sobre una región que aún no se había anexionado: el reino del alma colectiva. La rebelión de Freder deriva en el establecimiento de la autoridad totalitaria y a considera este resultado como una victoria.

La reacción pertinente de Freder corrobora lo que se ha dicho acerca de la manera en que las películas de la calle tanto como las de juventud anticipan el cambio de «sistema». Ahora ya no se puede dudar de que el «nuevo orden», que ambas series pronostican, se alimenta de aquel amor que fluye de la prostituta de Asta Nielsen, y que la disciplina mecánica y anticuada será sustituida por la disciplina totalitaria. En el caso de *Metropolis*, las propias palabras de Goebbels expresan las conclusiones que se desprenden de esta película. Lang cuenta que inmediatamente después de la llegada de Hitler al poder, Goebbels lo mandó buscar: «…me dijo que muchos años antes, él y el Führer habían visto mi película *Metropolis*, en una pequeña ciudad y Hitler le había dicho, en esa oportunidad, que me Quería para hacer películas nazis». **[32]**

14. EL NUEVO REALISMO

Durante la era de la estabilización, junto con los dos grupos de películas que atestiguan el estado de parálisis y arrojan una luz sobre el contenido psicológico paralizado, aparece un tercer grupo aún más característico. Las películas de este grupo revelan el mecanismo del alma colectiva paralizada. Dilucidan las formas bajo las cuales el alma colectiva reaccionó frente a la situación existente.

Las películas más importantes de este grupo estaban animadas del espíritu de «Nueva Objetividad» (*Neue Sachlichkeit*), que durante el período estabilizado se manifestó en la esfera de la vida real, así como en la esfera del arte. Este espíritu también se materializó en otros países, pero fue en Alemania donde «la *Neue Sachlichkeit* se hizo por primera vez consciente de sí misma y… donde es más fuerte, relativa e intrínsecamente».[1] En el año 1924, Gustav Hartlaub, director del Museo de Mannheim, acuñó el término *Neue Sachlichkeit* para decir el nuevo realismo en pintura. «Está relacionado», dice del realismo, «con el sentimiento general contemporáneo en Alemania de resignación y cinismo después de un período de esperanzas exuberantes (que había encontrado su salida en el expresionismo). Cinismo y resignación son el lado negativo de la Nueva Objetividad; el lado positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata, como resultado del deseo de tomar las cosas en forma totalmente objetiva, sobre una base material, sin revestirlas inmediatamente con implicaciones ideales».[2] Tanto Hartlaub como poco más tarde Fritz Schmalenbach hacían hincapié en la desilusión como fuente emocional de la nueva corriente.[3]

En otras palabras, la Nueva Objetividad indica un estado de parálisis, cinismo, resignación, desilusión; estas tendencias señalan una mentalidad poco inclinada a comprometerse en dirección alguna. El rasgo principal del nuevo realismo es su disgusto por formular preguntas, por tomar partido. La realidad se retrata no tanto para que los hechos expresen su contexto sino para ahogar todas las implicaciones en un mar de sucesos, como en los *Kulturfilme* de Ufa. «Hemos perdido el poder de la fe», dice August Ruegg en 1926, «y ya que las ruedas del mecanismo mundial parecen continuar moviéndose con su propio ímpetu nos acostumbramos a seguir viviendo sin confianza o sin sentido de la responsabilidad…; uno se desliza ya elegantemente, ya

cansadamente, y deja que los otros lo hagan de igual manera».[4] Es, ya el lenguaje de la mente paralizada.

Es extremadamente difícil mantener una posición de completa desilusión. El propio Hartlaub distingue dos tendencias en la Nueva Objetividad: una tendencia romántica de derechas y una tendencia de izquierdas «con un aroma socialista».[5] Este aroma socialista se encontraba en muchas pinturas, estructuras arquitectónicas, etc., que se mostraban orgullosas de sus conceptos y formas tecnológicas; toda su apariencia revela que se habían inspirado en la fe sobre la misión social de la tecnología moderna. Respiraban o parecían respirar optimismo socialista. Meyer Schapiro tiene razón, sin duda, al identificar este optimismo con «la ilusión reformista que se difundió especialmente en el breve período de prosperidad de la posguerra…, de que el avance tecnológico, al elevar el nivel de vida de la gente, al rebajar los costos de la vivienda y de otras necesidades resolvería el conflicto de clases, o que en cualquier caso contribuiría a formar en los técnicos el hábito de una planificación económica que conduciría a una transición pacífica hacia el socialismo».[6] La ilusión consistía en atribuir al avance técnico el poder de producir cambios que sólo pueden lograrse mediante el esfuerzo político organizado. El progreso técnico puede servir a cualquier amo. Esto se corresponde con la ambigüedad inherente a los productos de aroma socialista de la Nueva Objetividad. La arquitectura de este estilo fue copiada de la Italia fascista; en Alemania misma, a menudo parecía extrañamente vacía, desautorizando de esta manera su contexto socialista.

Como la pantalla alemana adoptó este realismo equívoco, se puede estar seguro de que desde un punto de vista psicológico las actitudes socialistas —de la época— no tenían, en modo alguno, el carácter de impulsos primarios. Eran mucho más débiles que lo que las predisposiciones autoritarias jamás habían sido; en efecto, pudieron desarrollarse sólo porque estas predisposiciones autoritarias estaban evidentemente paralizadas. Descansando sobre un terreno árido, eran excitaciones superficiales y, como tales, incapaces de alterar la indiferencia esencial de la Nueva Objetividad. (La «ilusión reformista» reflejaba el estado de parálisis interior tanto como descuidaba el papel que las pasiones y decisiones juegan en cualquier evolución social). Esta situación psicológica era, por supuesto, susceptible de cambios. Las predisposiciones autoritarias podrían despertar de su parálisis y suprimir entonces todas las tendencias liberales y socialistas, o estas últimas podrían ganar impulso y absorber progresivamente predisposiciones paralizadas.

El austriaco G. W. Pabst se destaca singularmente entre los directores que cultivaron el nuevo realismo. Llegó al cine desde el teatro, que abandonó a causa de sus dudas en cuanto a su futuro artístico. Era un recién llegado a los estudios; sólo al fin del período de posguerra realizó su primer film, *Der Schatz* (*El tesoro*, 1923), leyenda de amor y codicia desarrollada torpemente en decorados medievales. Esta Producción anodina e impersonal demuestra que Pabst se sentía extraño en un período inclinado a exteriorizar conflictos y anhelos interiores, sin hacer caso de los hechos dados. Pabst era un realista. Dijo una vez en una conversación: «¿Qué necesidad hay de un tratamiento romántico? La vida real es demasiado romántica, demasiado horrible».[7]

La vida real era su verdadero interés. Comenzó a penetrarla en *Die freudlose Gasse*, sobre una obra de Hugo Bettauer, que había sido publicada por capítulos por el principal diario de Viena, *Neue Freie Presse*. La película, que pronto cobró fama en Alemania y en el extranjero, describía la Viena de la inflación poniendo especial énfasis en el empobrecimiento de la clase media. El realismo sin vacilaciones de Pabst al traducir esa decadencia sacudió a sus contemporáneos. Inglaterra prohibió las exhibiciones públicas de la película. Las versiones que circularon por Italia, Francia, Austria y otros países fueron considerablemente mutiladas.[8]

Die freudlose Gasse contrasta duros usureros y gente desamparada de la clase media; restaurantes de lujo brillantes de luz y hogares en penumbras visitados por el hambre; efervescencia ruidosa y silencioso retiro en la tristeza. Rodeado de tristeza, el viejo consejero Rumfort ve desvanecerse sus ahorros y finalmente se enfrenta al hambre. Estaría perdido si no fuera por su hija —Greta Garbo en su primer papel importante— que consigue un dudoso trabajo de bailarina en un cabaret. La ruina de esta familia burguesa está retratada con una conciencia social que la transforma en un caso típico. Una serie de episodios muestra a los usureros y sus parásitos comerciando, haciendo el amor a mujeres espectaculares y atrapando todos los placeres que el dinero puede comprar. Otra serie detalla la suerte de los del lado perdedor. En su lucha por sobrevivir son pocos los impedidos por una decencia heredada. Rumfort sufre por la obstinación con que se resiste ante la más leve concesión. Asta Nielsen, como la mujer mantenida, demuestra que el amor intransigente es probable que perezca en una sociedad en la que los valores mercantiles suplantan a los esenciales.[9] Sin embargo, es una extraña, emocional y socialmente. La mayoría de los personajes de clase media intentan negociar con los poderes de la corrupción o pura y simplemente se rinden a ellos. La película sobre la inflación de Pabst examina

minuciosamente la relación entre la obligada decadencia económica de la clase media y la venta de sus valores morales. Lo que muestra Pabst —por primera vez desde el ángulo de un observador realista— es el enfebrecido final de ese mundo de posguerra que, mientras existía, expresaba sus íntimas preocupaciones a través de fantasías cinematográficas que oscilaban entre las imágenes de tiranía y de caos.



31. *La calle sin alegría*. El carácter horrible de la vida real.

El error de este mundo se muestra en escenas que parecen registrar acontecimientos no escenificados. La vida diaria de ese período se descubre en un episodio de «la calle alegre»: una multitud al borde de la desesperación hace cola frente a una carnicería, y acompañado por su formidable perro blanco, Werner Krauss, que caracteriza al brutal carnicero, se aleja en busca del policía (Ilustr. 31). En esta escena efectista nada se estiliza; surge más bien del deseo de observar el curso que siguen los acontecimientos según sus propias leyes. Pabst «deja que sus personajes desplieguen su condición sin el tormento inquisitorial».[10] Una prueba harto convincente de su innato realismo es la corta escena en que la Garbo cuelga su nuevo chaquetón de pieles, obtenido en un negocio dudoso, cerca de su viejo y gastado abrigo. Por un momento se ven los dos abrigos juntos. En cualquier film de posguerra de Carl Mayer esta toma hubiera debido simbolizar el cambio de condición de la Garbo; en la película de Pabst sólo muestra los dos abrigos en una combinación casual que puede o no llevar a un significado simbólico (Ilustr. 32). En lugar de disponer una composición visual Significativa, Pabst

compone el material real con la veracidad como único objetivo. Su espíritu es el de un fotógrafo. Lo que Iris Barry dice acerca de su *Die Liebe der Jeanne Ney* también se aplica a *Die freudlose Gasse*: «El trabajo de Pabst no es pintoresco en ningún sentido, es fotográfico. Sus decorados y sus escenas individuales están tan cuidadosamente compuestos como los de los filmes alemanes más obviamente artísticos, pero su artificio es menos aparente, el espectador es llevado a sentir “qué verdadero es” más bien que “cuán hermoso”».[11] Comparado con el total universo abierto en que se embarca *Die freudlose Gasse*, el mundo de *Varieté* es más bien de interiores.



32. *La calle sin alegría*. Realismo, no simbolismo.

Fue una extraña coincidencia que poco antes de la película de Pabst apareciera un film norteamericano acerca de la inflación alemana: *Isn’t Life Wonderful?*, de D. W. Griffith. Griffith, el gran pionero del cinematógrafo, se había mostrado ansioso de ofrecer un genuino color local; había filmado los exteriores en Alemania y había confiado a algunos actores nativos papeles importantes. Su argumento difería del de Pabst en que representaba, en lugar de una familia de la clase media alemana, un grupo de refugiados polacos, porque los polacos eran más populares que los alemanes entre el público norteamericano. Sin embargo, los dos filmes tenían rasgos comunes. Particularmente llamativa era la similitud en su tratamiento de la vida diaria bajo la inflación: como en *Die freudlose Gasse*, el film norteamericano enfocaba una cola de gente desesperanzada que asediaba una carnicería. Pabst bien puede haber sido influido por el énfasis que Griffith puso en esta

secuencia, y también por el realismo con que manejaba el segundo plano y todos los fugaces momentos de la vida. El realismo de Griffith era tan ingenuo como el mensaje que quería comunicar. El credo pacifista, inmanente en esta película, se manifiesta claramente a través del razonamiento de uno de los personajes principales: un trabajador alemán apenado por el sufrimiento de su esposa a causa del hambre. Este trabajador que ha golpeado a un hombre para robarle sus patatas arenga enfáticamente al público: «Sí, somos bestias, ellos nos han hecho bestias. Años de guerra han hecho bestias de nosotros». Además, Griffith predicaba «el triunfo del amor sobre la crueldad», respondiendo afirmativamente a la pregunta: «¿No es maravillosa la vida?». La joven pareja polaca, que él transforma en los portavoces de su invencible optimismo, pasa a través de los horrores del mundo alemán de posguerra sin verse seriamente afligida y encuentra al fin la felicidad en una pequeña cabaña de madera.[12]

Mientras Griffith en su equivocado celo reformista no se limita a presentar la vida tal como es, Pabst parece no tener otra ambición. Exhibe, con profundo sentido del hecho, la difícil situación de la clase media y la confusión moral de la época. Pero aunque sus afirmaciones visuales nunca van tan lejos como para sugerir una línea de conducta, una solución a la manera de Griffth, señalan innegablemente la relación entre el individuo sufriente y la injusticia social. De cualquier manera ésta es la impresión que causó a muchos intelectuales; para ellos el realismo de Pabst aparecía como una protesta moral, si no como una manifestación socialista.

Por otra parte, *Die freudlose Gasse* se inclina hacia el melodrama.[13] Teóricamente, Pabst podría haberse sometido a esta tendencia con el propósito de hacer aceptable su realismo. Pero su marcado interés en los motivos melodramáticos indica que su inclusión no se debe simplemente a tales consideraciones prácticas. El episodio, algo largo, de Asta Nielsen desvirtúa sus designios realistas e irradia su apasionamiento por este persona je improbable. Como lo prueba la famosa *Greed* (*Avaricia*, 1924), de Stroheim, el melodrama no necesita drenar el realismo de su propio peso. Pero en *Die freudlose Gasse* tiende precisamente a hacer esto. En el mismo momento en que, de acuerdo con las propias premisas de Pabst, Rumfort y su hija están obligados a convertirse en víctimas acabadas de la inflación, un hermoso teniente de la Cruz Roja norteamericana emerge como *deus ex machina* y hace instantáneamente felices a estas dos personas. Pabst es suficientemente valiente como para detallar el horror de la miseria social, pero no le importa evitar las conclusiones que podían haberse sacado de su

mensaje. Su debilidad por el melodrama sirve de contrapeso a esas implicaciones de su realismo que una generación aún no acostumbraba al libre juego de la realidad de la cámara estaba dispuesta a aceptar.

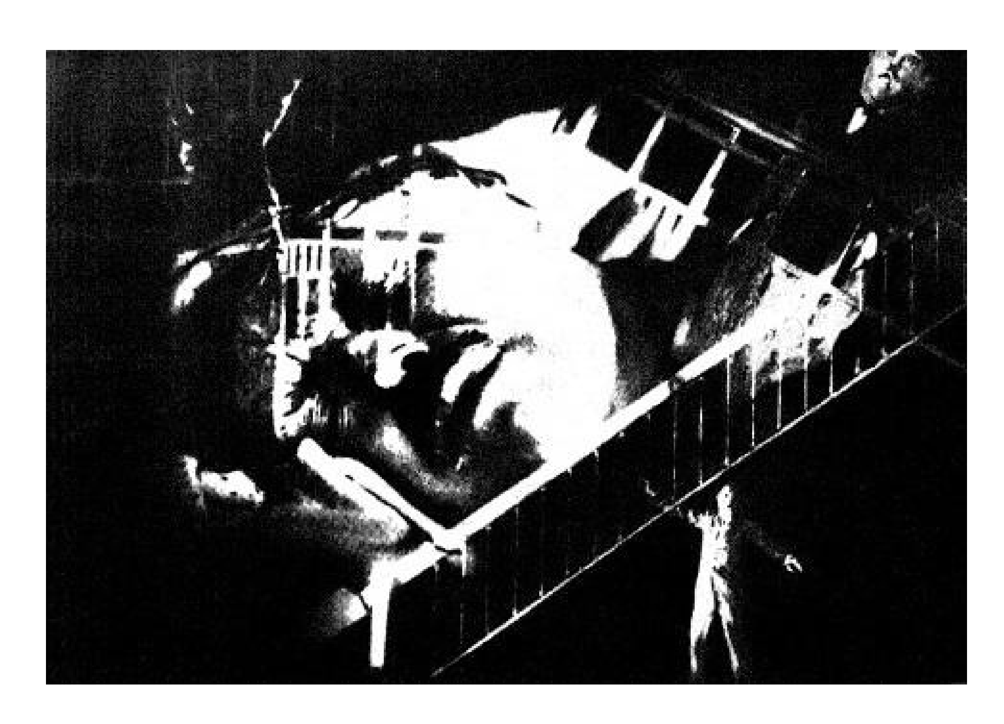
Después de una película sin importancia, *Man spielt nicht mit der Liebe* (No se juega con el amor, 1926), dirigió *Geheimnisse einer Seele* (*El misterio de un alma*, 1926), un caso psicológico, expuesto con dos colaboradores de Freud, Hanns Sachs y Karl Abraham. Un profesor de química (Werner Krauss) se entera de que el primo de su esposa, un joven elegante, ha anunciado su vuelta de la India. Los tres eran compañeros de juego en su niñez. Bajo el impacto de esta noticia y algunos otros sucesos el profesor está angustiado por un sueño en que los recuerdos que se refieren al primo se mezclan con escenas confusas que denotan su anhelo de un hijo. El sueño culmina con la tentativa de apuñalar a su esposa con una daga. Al día siguiente está poseído de un temor inexplicable a tocar cuchillos y esta fobia lo hace actuar de manera tan extraña, que su esposa y el primo se inquietan profundamente. Su propia desesperación llega a un punto culminante cuando, a solas con su esposa, apenas puede resistir la tentación de cometer el crimen anticipado en su sueño. Huye de su hogar para ir a casa de su madre y luego consulta a un psicoanalista, quien le pide que permanezca con su madre durante el tratamiento.

Aquí la película presenta una serie de sesiones centradas en la narración del profesor: fragmentos de sus sueños alternan con variados recuerdos, y de vez en cuando se ve al psicoanalista escuchando al narrador o aportando sus explicaciones. Bajo su guía, los elementos del rompecabezas se ordenan comprensiblemente. En los días de su niñez, el profesor estaba celoso del franco interés de su esposa por su primo; sus celos engendraron fuertes sentimientos de inferioridad que, después de su casamiento, le hicieron sentir una especie de impotencia psicogénita; y la impotencia generó por su parte una conciencia culpable que algún día u otro debía fatalmente manifestarse en un acto irresponsable. El tratamiento termina con el saludable choque que él experimenta al reconocer las fuerzas subconscientes que han tenido aprisionada su mente. Libre de sus inhibiciones, sintiéndose feliz, regresa a su hogar.[14]

Las semejanzas entre esta película y *Schatten*, (1923) de Robinson son evidentísimas.[15] Ambas se relacionan con personajes mentalmente desequilibrados, curados por medio de métodos psicoanalíticos o semipsicoanalíticos; ambas enfatizan el hecho de que antes de su curación el

personaje actúa con inmadurez. Como el exuberante conde de *Schatten*, el sobrio profesor de Pabst ejecuta la acción a través de la cual la mayoría de los actores de la pantalla alemana muestran su madurez: tan pronto como se despierta de su sueño de pesadilla pone su cabeza en el regazo protector de su esposa. Otra escena ilustra su conducta regresiva aun con mayor claridad. Después de haberle cortado la carne en pequeños trozos, la madre le observa comerla con la cuchara con que ella ha substituido el horrible cuchillo: lo observa tiernamente como si aún fuera su hijito indefenso. Sin embargo, lo que hace esencialmente diferente a *Geheimnisse einer Seele* de *Schatten* es su falta de interés por el significado de esta regresión. Mientras la expresiva fantasía cinematográfica de Robison se estremece con una excitación que indica la importancia subyacente en el tema, la película de Pabst mantiene la frialdad de informe de un experto en algún caso psicoanalítico. Se la ha llamado con razón «una hábil mezcla de película de ficción con film documental».[16] En su celo por la objetividad documental, Pabst se adhiere ansiosamente a manifestaciones positivas: ninguna toma asume una función simbólica, ningún pasaje implica que la frustración interior del profesor puede reflejar muy bien la de multitud de alemanes.

Dos circunstancias confirman la sospecha de que esta película, que demuestra cómo un individuo puede ser librado de sus complejos, es en sí misma el producto de un estado de parálisis. Primero, al final de la película, la escena pasa a un paisaje de montaña, con el profesor sosteniendo en sus brazos un bebé recién nacido. Es un epílogo que arrastra todo el argumento a la esfera del melodrama, haciendo nulas, de esta manera, sus más amplias implicaciones. Segundo, la habilidad técnica se torna excesiva. Pabst parece haber estado interesado, no tanto en el tema propiamente dicho, como en la oportunidad que este tema le ofrece, para probar ciertos artificios cinematográficos, en particular aquellos adecuados para exteriorizar los procesos psicológicos (Ilustr. 33). Como obra de que, su film es notable. Cuando, por ejemplo, el profesor, en el curso del tratamiento, recuerda trozos de su sueño anterior, éstos ya no se muestran dentro de su medio ambiente original, sino que son puestos contra un fondo blanco como para caracterizarlos como recuerdos perdidos.[17] Sin ninguna duda, Pabst es un consumado psicólogo; sin embargo, su sutileza psicológica está injertada en la indiferencia hacia los acontecimientos primarios de la vida interior. Potamkin en su comentario sobre *Geheimnisse einer Seele* tiene razón al decir de su director: «El psicologismo se convirtió en su preocupación».[18]



33. *El misterio de una alma*. Sueños exteriorizados cinemáticamente.

El siguiente film de Pabst fue *Die Liebe der Jeanne Ney* (*El amor de Jeanne Ney*, 1927), en la que pasó de los secretos de un alma individual a los de un mundo agitado. Retomó, en una escala más vasta, lo que había comenzado en *Die freudlose Gasse*. Esta vez, el argumento, en lugar de abarcar una sola capital europea, comprendía virtualmente toda la sociedad europea de posguerra, incluyendo a la Rusia soviética. No era un milagro que Ufa reconociera la existencia de los bolcheviques y aun los tratara como seres humanos. Simplemente pensó Ufa que era un buen negocio capitalizar la moda rusa inaugurada por *Potemkin*, de Eisenstein, y *La Madre*, de Pudovkin, películas que hicieron furor en toda Alemania. Naturalmente, muchos alemanes las elogiaron, no tanto por su contenido revolucionario, como por su novedad artística y vigor nacional.**[19]**

Die Liebe der Jeanne Ney se basaba en la novela de Ilya Ehrenburg, del mismo título. En esa época, Ehrenburg no había ganado aún prestigio oficial. Combinación única de periodista soviético y bohemio europeo escribió libros en que se fundía brillante, aunque superficialmente, la sátira con el romance sentimental. Su centro de actividades estaba en París y parecía emocionalmente unido a la civilización occidental, a la que, sin embargo, acusaba de ser manifiestamente mórbida. Ufa tomó probablemente su novela a causa de su colorido argumento y su tinte de melodrama. Se trata del amor entre Jeanne Ney, una muchacha de la burguesía francesa, y el joven comunista ruso Andreas: un amor que se afianza en Crimea durante la guerra civil y luego se convierte en una gran pasión, en París, centro de la

democracia decadente. Pero dondequiera que los dos jóvenes se encuentran, un aventurero inescrupuloso, Khalibiev, interviene y como un demonio desbarata sus frágiles esperanzas. Khalibiev es la verdadera encarnación de esas fuerzas malignas que tienen su apogeo en un período de transición, cuando todos los valores están confundidos. Tal período es favorable tanto a horribles crímenes como a heroicos sacrificios. Esto debe haber animado a Ehrenburg a dar rienda suelta a contrastes en blanco y negro. En Crimea, Andreas mata por razones políticas al padre de Jeanne pero ella lo perdona inmediatamente. En París, Jeanne encuentra empleo en una agencia de detectives de su tío, un mezquino burgués, cuya hija ciega tiene todos los rasgos de un ángel ideado por Victor Hugo o un autor ingenuo de alguna revista de gran tirada. El cruel Khalibiev le propone matrimonio y al mismo tiempo trata de poner sus manos sobre Jeanne —una Jeanne llena de alegría por su encuentro con Andreas—. Ehrenburg se las ingenia para hacer que el Partido Comunista mande a Andreas en misión a París. Entonces sobreviene la última catástrofe concebida por Khalibiev. Irrumpe en la agencia de detectives para robar un precioso diamante, y cuando se enfrenta con el tío de Jeanne, lo asesina y logra que las sospechas recaigan sobre Andreas. Este es apresado, y Jeanne está perdida.

Por supuesto, Ufa quitó todo el veneno moral y político que pudiera contener la historia.[20] En la película se libera a Jeanne de la vergüenza de amar al asesino de su padre; es el compañero de Andreas quien lo mata. En su intento por rescatar a Andreas, la Jeanne de la novela se convierte en la querida de Khalibiev; la heroína de la pantalla se las arregla en el último momento para huir de su odioso abrazo. La escrupulosa versión de Ufa no le permite dormir con Andreas en la habitación de un hotel barato que comparten por una noche, sino que obliga a los dos amantes a pasar la noche en sillas separadas. Esta mutilación desvergonzada corre pareja con su optimismo irresponsable. El terrible final de Ehrenburg es reemplazado con un final feliz que toma mucho de la función estructural de los finales de las películas anteriores de Pabst. Para hacer aceptable al comunista Andreas, Ufa lo presenta arbitrariamente como un converso potencial; bajo la sugestión de Jeanne, él la sigue a una iglesia de París y se arrodilla junto a ella ante el altar. Por otra parte, el film, sin vacilar, va más allá de la novela al detallar la agitación comunista en Francia. La prensa clandestina de París, que imprime folletos subversivos, es pura invención de Ufa. Ufa debe haberse complacido en describir los tropiezos de una democracia.



34. *El amor de Jeanne Ney*. La orgía soldadesca antibolchevique, una escena extraída de la vida misma.

Se le pidió a Pabst que escenificara su película «al estilo norteamericano»[21], y éste trató de hacerlo, en las escenas que muestran al tío de Jeanne y a sus detectives recobrando el diamante perdido por un millonario norteamericano —el mismo diamante que despertará los instintos criminales de Khalibiev—. Sin embargo, estas escenas, con su insistencia en *gags* cómicos, no son más que hábiles imitaciones y, como tales, inferiores al resto de la película. En una observación a un cronista, el propio Pabst le indica la imposibilidad de norteamericanizar las películas alemanas «porque toda nuestra mentalidad es diferente…».[22] Mientras parece sentirse molesto por concesiones hechas a Hollywood, se somete rápidamente al espíritu de las películas rusas. Sus escenas de la guerra civil están fuertemente influidas por Eisenstein y Pudovkin; hasta repite esa toma típicamente rusa de un personaje fotografiado por debajo del nivel de los ojos, como para simbolizar su arrogancia o su ansia de poder. Sin embargo, todo esto no invalida la originalidad de la realización de Pabst. Su *Die Liebe der Jeanne Ney* sobrepasa a su *Die freudlose Gasse* no sólo en el enfoque sino también en la determinación con que registra la realidad. Al documentarla, Pabst se muestra tan inventivo como ávido. La secuencia de la guerra civil de Crimea incluye una orgía de soldadesca antibolchevique. «Para esta escena», manifiesta Kenneth MacPherson en *Close Up*, «ciento veinte oficiales rusos vinieron con sus propios uniformes a trabajar por doce marcos diarios. Pabst proporcionó el vodka y las mujeres, esperó y luego fotografió calmosamente»[23] (Ilustr.

34). De la misma manera, Jeanne y Andreas son vistos atravesando una verdadera plaza de París: dos paseantes perdidos en una multitud casual. Cada vez que Pabst no puede recurrir a tomas casi documentales —pues se basa en ellas tanto como puede—, prepara sus escenas de tal manera que dan la impresión de ser tomadas de la vida misma. Como en *Die freudlose Gasse*, los trozos de realidad parecen ser elegidos al azar aun en casos en que sirven para simbolizar acontecimientos internos. Parece una simple coincidencia el hecho de que cuando Jeanne se despide de Andreas en Crimea, llueve, y una multitud de menesterosos separa a los dos amantes.

Pabst obligaba a su operador, Fritz Arno Wagner, a apegarse a los valores de la luz natural y a hacer vagar la cámara. «Según la voluntad de Pabst», comenta Paul Rotha sobre *Jeanne Ney*, «la cámara de Wagner se mete en los rincones y coire con los actores…; cada curva, cada ángulo, cada aproximación del objetivo estaban controlados por el material que fotografiaba para la expresión ilustrativa».[24] La observación de Rotha implica que en esta película la tradicional movilidad de la cámara en la pantalla alemana de posguerra cambia su función. Carl Mayer liberó a la cámara para reflejar un universo imaginario dominado por instintos, y aunque E. A. Dupont en su *Varieté* utilizó ubicuamente la cámara con un propósito realista, construyó un mundo que era una imagen estilizada de la realidad más bien que su reflejo objetivo. De manera distinta que sus predecesores, Paul da movimiento a la cámara para fotografiar más bien las configuraciones casuales de la vida real. *Die Liebe der Jeanne Ney* comienza con una escena que caracteriza definitivamente al bribón de Khalibiev: desde la punta de sus zapatos la cámara se desliza junto a sus piernas por entre diarios desparramados, registra las colillas de cigarrillos sobre la mesa, sigue su mano mientras elige una de ellas, escudriña su cara y finalmente enfoca parte de la sucia habitación del hotel mostrando a Khalibiev recostado en un sofá (Ilustr. 35).



35. *El amor de Jeanne Ney*. El espejo quebrado, testigo silencioso, expresa seducción y destrucción.

Un estilo de montaje personal integra el movimiento de la cámara. Pabst ordena las innumerables tomas de tal modo que su mismo orden refuerza la ilusión realista. Característicamente, aun la más pequeña escena consta de una buena cantidad de tomas. Iris Barry hace la siguiente observación de la escena en que Khalibiev vende la lista de agentes bolcheviques al padre de Jeanne: «Dura más o menos tres minutos…, y aunque uno apenas si se da cuenta de una sola toma, hay nada menos que cuarenta en esta corta escena; es innecesario decir que el director montó la película él mismo».[25] Al combinar estos encuadres atomizados, Pabst va hasta el límite. ¿Estaba influido por el énfasis que Eisenstein y Pudovkin ponían en el montaje? Los cortes en películas épicas tales como *Potemkin* y *La Madre* tienen el carácter de golpes calculados para transformar la narración en un proceso dialéctico que termina con el triunfo del proletariado. Pero nada de esto resulta verdadero en *Jeanne Ney*; este film está lejos de difundir la doctrina marxista, y además oculta antes que explica sus cortes. Tampoco la técnica de montaje de Pabst era el resultado orgánico de las tradiciones de la pantalla alemana. A pesar de que cultivaron la cámara móvil, Carl Mayer y Dupont no estaban todavía en situación de darse cuenta de todos los efectos que podían producirse por medio de los recursos del montaje. No tuvieron que depender de esos medios para traducir el mundo de su imaginación. Pabst se divorcia de ellos técnicamente, porque se aventura en el definido mundo de los hechos. Su insistencia en los cortes resulta de su agudo interés en la realidad dada. Utiliza diminutas partículas en una textura finamente tejida para reflejar la realidad como una continuidad.

Esta realidad es la posguerra europea en plena desintegración. Su horror se despliega en escenas que son únicas, no tanto por su franqueza sin vacilaciones como por su penetración en los síntomas de morbosidad social. Uno de esos síntomas es por ejemplo la mezcla de crueldad y obscenidad en Khalibiev. Examinando varios estratos del pueblo, la película asume a veces el carácter de un informe sobre las enfermedades de la sociedad europea. Es signo infalible de la capacidad cognoscente de Pabst el que este informe se refiera una y otra vez al testimonio de objetos inanimados. Les asigna más o menos el mismo papel que les había asignado Carl Mayer en sus filmes de instintos, pero mientras Mayer los enfatiza como hitos de esa muda región habitada por sus personajes poseídos por el instinto, Pabst retrata los objetos porque ellos ayudan a crear la clase de realidad que él quiere explorar. En un mundo decadente o de transición, cuyos elementos caen en pedazos, los objetos se yerguen de sus escondites y adquieren vida propia. Detrás de Jeanne, a quien detienen los bolcheviques victoriosos, surge un espejo roto, que, como un testigo, habla simultáneamente de hechizo y de destrucción (Ilustr. 36). El lavabo de hierro de la habitación que cobija a Jeanne y Andreas durante unas pocas horas de la noche testimonia la tristeza que emana de este ambiente de fútiles aventuras sexuales. A través de su mera existencia, los objetos corroboran lo que se puede inferir de los acontecimientos: que el mundo representado es una jungla poblada por bestias de presa. La película es una acusación tácita. Implica que todos los valores humanos habrán de caducar a menos que la sociedad sea cambiada radicalmente.



36. *El amor de Jeanne Ney*. Configuraciones casuales de la vida.

Pero, como en *Die freudlose Gasse*, Pabst desacredita permanentemente su audaz actitud. La forma imaginativa con que satisface el deseo de Ufa por el melodrama confirma igualmente la fuerza de sus propias tendencias. Continúa la tradición de las prostitutas bondadosas que hacen que una muchacha de un club nocturno de París se arrodille ante el bondadoso ángel ciego; dramatiza el primer encuentro en París entre Andreas y Jeanne por medio de una extensa toma en *travelling*, que transforma a los amantes en una especie de Tristán e Isolda, y en otras escenas los pinta como un par de niños inocentes a quienes un hada maligna desea destruir. Estos interludios evasivos neutralizan la acusación inherente a su realismo. El observador neutral Pabst obstruye al moralista Pabst. Es digno de señalar que su *Die Liebe der Jeanne Ney* abunda en precisos testimonios sobre hechos efímeros. Si es verdad que solamente el desinterés de la mente en significados definidos posibilita que los innumerables fenómenos de la realidad se proyecten en primer plano, Pabst es un incomparable observador de estos fenómenos porque es precisamente maestro en esquivar las cuestiones esenciales. La veracidad de su película —veracidad no debe ser confundida con verdad— descansa en su neutralidad.

Esta decisión de no seguir hasta el fin los acontecimientos vitales se manifiesta también a través de otra cualidad de los procedimientos de montaje de Pabst: la acelerada sucesión de los elementos visuales. Mientras el director

ucraniano Dovzhenko usa en ocasiones una toma importante para detenerse y fijar así su significado sobre la mente, Pabst nunca permite a los espectadores observar un solo fenómeno detenidamente. «Cada corte», dice él mismo, «se hace sobre algún movimiento. Al final de un corte alguien se mueve, y al comienzo del siguiente el movimiento se continúa. El ojo está así tan ocupado en seguir estos movimientos que no advierte estos cortes».[26] Su interés por la realidad considerada como un constante fluir muestra su deseo de abandonar su posición de guía o vanguardia.

En las tres últimas películas que hizo durante el período de estabilización, Pabst pasó de la escena social a los «secretos de un alma». De esta manera conseguía no mezclarse ya en política. Este cambio de tema fue una retirada; pero también pudo haber sido motivado por el genuino interés de Pabst por la psicología. Los tres filmes tratan de la interrelación entre los procesos psicológicos y sociales: para ser más exactos, entre la desintegración social y los excesos sexuales. En *Abwege* (*Sendas del pecado*, 1928), Brigitte Helm interpreta a una rica mujer de la clase media aburrida de la vida cotidiana con su esposo. Establece su centro de operaciones en un club nocturno de moda y allí se une a una cuadrilla de gente que, como ella, trata de ahogar su desilusión en el libertinaje. El film sería insignificante si no fuera por las escenas del club nocturno en las que Pabst se ingenia para producir la impresión de que sus personajes son como son a causa de la vacuidad del mundo que habitan.[27] Presenta la inolvidable figura e un gran muñeco que simboliza a un horrible y gastado libertino. Cuando por la mañana temprano el grupo invade el dormitorio de la Helm para continuar la orgía nocturna en su compañía, se ve al libertino yaciendo en el piso, mientras observa el cambio de caricias rancias con el aire de un cínico conocedor. Este muñeco encarna el espíritu de la descomposición social.

El siguiente film de Pabst fue *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora/Lulú*, 1929), sobre la obra de Frank Wedekind acerca de Lulú, una mujer arrastrada por una insaciable lujuria sexual que destruye las vidas que la rodean y la suya propia. Siguiendo su plan básico, Pabst no pudo menos que sentirse Atraído por la manera en que Wedekind relacionaba la exuberancia de la vida instintiva con el deterioro de nuestra sociedad. Los contemporáneos consideraron un fracaso a *Die Büchse der Pandora*. Lo fue, en efecto, pero no por la razón que la mayoría de los críticos sostuvo. Ellos opinaban que Pabst estaba fundamentalmente equivocado en hacer una película muda basándose en una obra literaria cuyo mérito residía

principalmente en su fino diálogo. Sin embargo, el defecto de la película residía no tanto en la imposibilidad de trasladar este diálogo a términos cinematográficos, como en la naturaleza abstracta de toda la obra de Wedekind. El texto era una sucesión de argumentaciones; sus personajes, en lugar de vivir por su propia cuenta, servían para ilustrar principios. Pabst se equivocó al elegir una obra que, a causa de su medio expresivo, pertenecía más a la fantástica era de posguerra que al realista período de estabilización. El resultado de su empresa equivocada fue una película que, como Potamkin apunta, «es "atmósfera" sin contenido».[28]

Habiendo formado su propia compañía —que resultó una empresa de corta vida—, Pabst produjo *Die Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, 1929) sobre la novela de Margarete Böhme, cuya popularidad entre los filisteos de la pasada generación descansaba en la franqueza levemente pornográfica con que relataba la vida privada de algunas prostitutas desde un elevado punto de vista moral. El film transfiere el tema de Wedekind de la esfera literaria a lugares comunes más en armonía con la manera realista de Pabst; la Lulú de *Pandora* se convierte en Thymian, hija complaciente de un farmacéutico de poco carácter. Seducida por el ayudante de su padre, un villano a quien Fritz Rasp dota con todos los rasgos de su Khalibiev, Thymian se embarca en una carrera que la conduce directamente a un burdel. Pabst insiste hasta tal punto en la inmoralidad del ambiente de la clase media, que hace aparecer el burdel casi como un lugar saludable. Esta peculiaridad a la manera de *Mrs. Warren's Profession* hace que el film se parezca a las películas de la calle: un parecido aumentado por el énfasis en la generosidad melodramática de Thymian. Aquí, como en las películas de la calle, la prostituta de corazón de oro testimonia en contra de la decadencia burguesa. Pero ¿con qué fin? Al parecer desinteresado acerca de las posibles implicaciones de su crítica, Pabst trata de la decadencia misma. Que él está bien persuadido de su afinidad con el sadismo, se percibe en el extraordinario episodio del reformatorio adonde se envía a Thymian. En este episodio, una sádica gobernanta nos estremece al marcar con golpes el ritmo en que las muchachas deben tomar su sopa o moverse.[29]

Pero Pabst, no contento con describir su acción simbólica, también indica la particular clase de placer que la guardiana obtiene de esto. Mientras bajo sus órdenes las muchachas, escasamente vestidas, ejecutan sus ejercicios, esta terrible mujer marca el compás y simultáneamente balancea la cabeza, hasta que todo su cuerpo sea envuelto por el movimiento oscilante que se hace cada vez más rápido hasta que repentinamente se detiene de golpe. Su conducta

recuerda la del oficial zarista de *Konietz Sankt-Peterbourga (El fin de San Petersburgo)* que observa voluptuosamente a su subordinado golpear a un revolucionario capturado, Como Pudovkin, Pabst reconoce el papel que el sexo desempeña dentro de contextos sociales definidos.

15. MONTAJE

Apresados en la parálisis existente, los productores alemanes cultivaron películas que presentaban un corte transversal de alguna esfera de la realidad. Estas películas eran aún más características del período de estabilización que las de Pabst, pues su neutralidad era el resultado lógico inmediato del principio mismo del *cross-section*. De haber tomado partido, ellas hubieran violado sus propias reglas. Eran la más pura expresión de la Nueva Objetividad en la pantalla. Su manera realista sofocaba cualquier sentimiento socialista presente en ellas.

El primer film alemán de esta clase fue *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (*Las aventuras de un billete de diez marcos*, 1926), producida por Karl Freund para Fox Europe. Béla Balázs escribió el guión; él mismo calificó a la película como un *cross-section*.[1] Este cuadro de Berlín durante la inflación consta de una serie de episodios que registran los caprichosos viajes de un billete de diez marcos que cambia continuamente de mano. Guiado por él, la película serpentea a través del laberinto de esos años, recogiendo personajes que no se hubieran relacionado de otra manera, e introduciéndose en lugares como una fábrica, un café nocturno, una casa de empeños, el salón de música de un usurero, una agencia de empleos, el cuchitril de un trapero y un hospital. De acuerdo con Balázs, es como si el argumento «siguiera un hilo que conectando los nudos dramáticos de los caminos del destino conduce a través de la trama de la vida».[2]

Sin embargo, Balázs no fue suficientemente frío o indiferente como para realizar su idea hasta sus últimas consecuencias. El carácter documental del *cross-section* se desvirtúa por su combinación con un drama sentimental berlinés entre un obrero y una operaria. Como los amantes polacos de Griffith en *Isn't Life Wonderful?*, éstos logran finalmente una de esas cabañas de madera que abundan en todos los suburbios de Berlín y, para completar su felicidad, el billete de diez marcos vuelve a ellos. Su vagabundeo no sólo sirve para familiarizar al público con la infinita «trama de la vida» sino que asume también la función de redondear el drama local. La sucesión de episodios es resultado de dos tendencias divergentes, de las cuales sólo una de ellas sigue el principio de *cross-section*, mientras que la otra lo obstruye. Esta ambigüedad de significado explica por qué las antojadizas aventuras de un

billete de diez marcos dan a menudo la impresión de compaginación artificial. Como para reforzar la tendencia *cross-section*, la puesta en escena de Berthold Viertel comunica especial significación a la vida de la calle. «Hay una toma fascinante del villano sentado en la vidriera del café. Tranvías, autobuses y peatones se reflejan sobre el cristal. La ciudad está intentando hacer algo».[3] El hilo conductor que pasa por varias regiones de la vida social está destinado a guiarnos por la calle.

Las escenas callejeras predominan en *Berlin, die Symphonie einer Grossstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, 1927). Esta película, verdaderamente importante, producción de «cuota» de Fox Europe, fue concebida por Carl Mayer. En la época en que estigmatizaba la hipocresía en su *Tartüff*, Carl Mayer reconocía que había llegado el momento de cambiar de la exteriorización de los procesos internos a la traducción de los externos; de argumentos construidos libremente a argumentos descubiertos en el material dado. Paul Rotha, íntimo amigo de Carl Mayer hasta la muerte de éste, acota sobre este sintomático cambio de actitud: «Mayer estaba cansado de la restricción y artificialidad de los estudios. Todos esos filmes habían sido producidos en estudio. Mayer perdió interés en la "invención ficticia", y quería que sus historias "salieran de la realidad". En 1925, en medio del remolineante tráfico del Ufa Palast am Zoo, concibió la idea de la Sinfonía de una Ciudad. Visualizó una melodía de imágenes y comenzó a escribir ¿j tratamiento de *Berlin*».[4] No disminuye la profunda originalidad de Mayer el hecho de que, bajo la influencia del pacto de Locarno, esta idea surgiese también en Francia. El film documental de París, *Rien que les heures*, de Cavalcanti, se presentó unos meses antes que *Berlin*.[5]

Como Mayer, el operador Karl Freund estaba cansado del estudio y de sus artificios, y decidió apoyar con entusiasmo el proyecto de Mayer. Salió a tomar escenas de Berlín con la voracidad de un hambriento de la realidad. «Yo quería mostrarlo todo», cuenta él mismo en una reveladora entrevista, en 1939. «Hombres que se levantan para ir a trabajar, que toman el desayuno, suben a un tranvía o caminan. Mis personajes procedían de todos los caminos de la vida. Desde el trabajador más pobre, hasta el presidente de un banco».[6] Freund sabía que para tales fines tendría que confiar en la filmación improvisada. Artesano como era, hipersensibilizó el film de serie que estaba entonces en el mercado con el fin de superar las pobres condiciones de iluminación y, además, inventó varios artificios para disimular la cámara mientras fotografiaba.[7] Solía ir en un camión cerrado a medias y con

aberturas a los costados para las lentes, o caminar, de un lado a otro, con la cámara en una caja que parecía una inocente valija. Nadie hubiera sospechado que estaba filmando. Preguntado al final de la entrevista antes mencionada si él consideraba la filmación improvisada como un arte, respondió resplandeciente de fervor: «Es el único tipo de fotografía que es realmente un arte. ¿Por qué? Porque con él uno puede fotografiar la *vida*. Estos grandes negativos donde la gente sonríe estúpidamente, hace muecas, posa… ¡Bah! Eso no es fotografía, sino una lente veloz. Fotografiar la vida. Realismo. ¡Ah! Eso es fotografía en su más pura forma…»[8], Walter Ruttmann, quien hasta entonces había sobresalido en filmes abstractos, montó la inmensa cantidad de material reunido por Freund y otros fotógrafos. Su sentido de la música óptica hacía de Ruttmann el hombre indicado para producir una «melodía de imágenes». Trabajaba en estrecha colaboración con el joven compositor Edmund Meisel, conocido por su interesante partitura para *Potemkin*. Meisel soñaba con sincronizar la sinfonía visual de Ruttmann con una composición sinfónica que también podría ser ejecutada independientemente de la película. El papel reservado a la música estaba destinado a reforzar la tendencia formal del montaje.[9]

Berlin, de Ruttmann, es un *cross-section* de un día de trabajo en Berlín al final de la primavera. La secuencia inicial registra la ciudad al amanecer: un expreso nocturno llega, y las calles aún vacías de vida humana parecen la réplica de ese limbo que atraviesa la mente entre el sueño y el estado consciente. Luego, la ciudad despierta, se mueve. Masas de trabajadores salen para sus fábricas; las ruedas comienzan a girar; los auriculares telefónicos se levantan. El pasaje dedicado a las horas de la mañana está lleno de enfoques de vidrieras y típicos incidentes callejeros. Mediodía: se ve a los pobres, los ricos y los animales del zoológico almorzando y gozando de un corto respiro. Se retoma el trabajo, y el sol de la tarde brilla sobre las abarrotadas terrazas de los cafés, vendedores de diarios; una mujer ahogándose. La vida parece un barco que se desliza. Mientras tanto el día se desvanece, se detienen las ruedas de una máquina, y comienzan las diversiones. Un caleidoscópico arreglo de tomas registra sucesivamente toda clase de deportes, un desfile de modas y algunos ejemplos de muchachos que se encuentran con chicas o tratan de encontrarlas. La última secuencia es como una gira de placer a través del Berlín nocturno, iluminado con crueles luces de neón. Una orquesta ejecuta Beethoven; se ven piernas de muchachas bailando, piernas de Chaplin tropiezan en una pantalla; dos amantes, o más bien dos pares de piernas que los simbolizan, camino del hotel más cercano, y, finalmente, se desata un

verdadero pandemonio de piernas: «la carrera de los seis días» continúa y continúa sin interrupción.

«La película, tal como Ruttmann la realizó», dice Rotha, «estaba lejos de la concepción de Mayer. Su enfoque superficial era lo que Mayer había tratado de evitar. El y Ruttmann estaban de acuerdo en diferir».[10] Esto explica por qué Mayer se retiró al principio de la producción de *Berlin*. (Su próxima empresa —años antes de la aparición de películas de ríos en América y Francia— fue un guión que narraba la historia del Danubio. Pero este guión nunca llegó a producirse).

Cuando Mayer criticó *Berlin* por su enfoque superficial, muy bien podía haber tenido presente el método de montaje de Ruttmann. Este método equivale precisamente a un «enfoque superficial» en cuanto descansa sobre las cualidades formales de los objetos más que sobre sus significados. Ruttmann acentúa puros diseños de movimientos.[11] Partes de máquinas en movimiento son montadas de tal manera que devienen puras exhibiciones dinámicas de un personaje casi abstracto. Estas pueden simbolizar lo que se ha llamado el *tempo* de Berlín; aunque ya no se relacionan con las máquinas y sus funciones. El montaje también recurre a manifiestas analogías entre movimientos o formas.[12] Piernas humanas caminando sobre la acera son seguidas por patas de vacas; un hombre durmiendo sobre un banco es asociado a un elefante que duerme (Ilustr. 37). En todos aquellos en que Ruttmann se propone expresar el desenvolvimiento visual por medio del contenido profundo se inclina a reflejar los contrastes sociales. Una unidad visual conecta una cabalgata en Tiergarten con un grupo de mujeres que golpean alfombras; otra yuxtapone chicos hambrientos en la calle con opulentas fuentes de algún restaurante. Aunque estos contrastes no son tanto protestas sociales como, una vez más, expedientes formales. En cuanto analogías visuales, sirven para efectuar el *cross-section*, y su función estructural oscurece todo el significado que puedan contener.



37. *Berlín*. Pautas de movimiento.

En su uso del montaje, Ruttmann parece haber sido influido por los rusos, para ser más precisos, por el director ruso Dziga Vertov y su grupo «Kino-eye».[13] Vertov, apasionado por todas las expresiones de la vida real, produjo noticieros semanales de una clase especial, desde el fin de la guerra civil en adelante; y alrededor de 1926 comenzó a hacer películas de largometraje que conservaban un definido carácter de noticiero. Sus intenciones y las de Ruttmann son muy parecidas. Como Ruttmann, Vertov considera esencial sorprender la vida con la cámara cinematográfica: la «Kino-eye», el ojo del cine. Como Ruttmann, compagina sus tomas improvisadas obedeciendo a los movimientos rítmicos que les son inherentes. Como Ruttmann, está interesado no en divulgar nuevos temas sino en componer «música óptica». Su *Cioloviek, S Kinoapparaton* (*El hombre de la cámara*, 1929) puede ser considerado un documental lírico.[14]

A despecho de tal identidad de intenciones artísticas, el *Berlin* de Ruttmann posee un significado que difiere básicamente del mensaje que irradian las producciones de Vertov. Esta diferencia se origina en una diferencia de las condiciones dadas. Los dos artistas aplican similares principios estéticos pero dan a conocer mundos diferentes, Vertov se esfuerza en practicar el principio de Lenin de que «la producción de nuevas películas, impregnadas de ideas comunistas que reflejen la realidad soviética, debe comenzar con noticieros».[15] Es el hijo de una revolución victoriosa, y la vida que sorprende su cámara es la vida soviética: una realidad estremecida de energías revolucionarias que penetran todos sus rincones. Esta realidad tiene

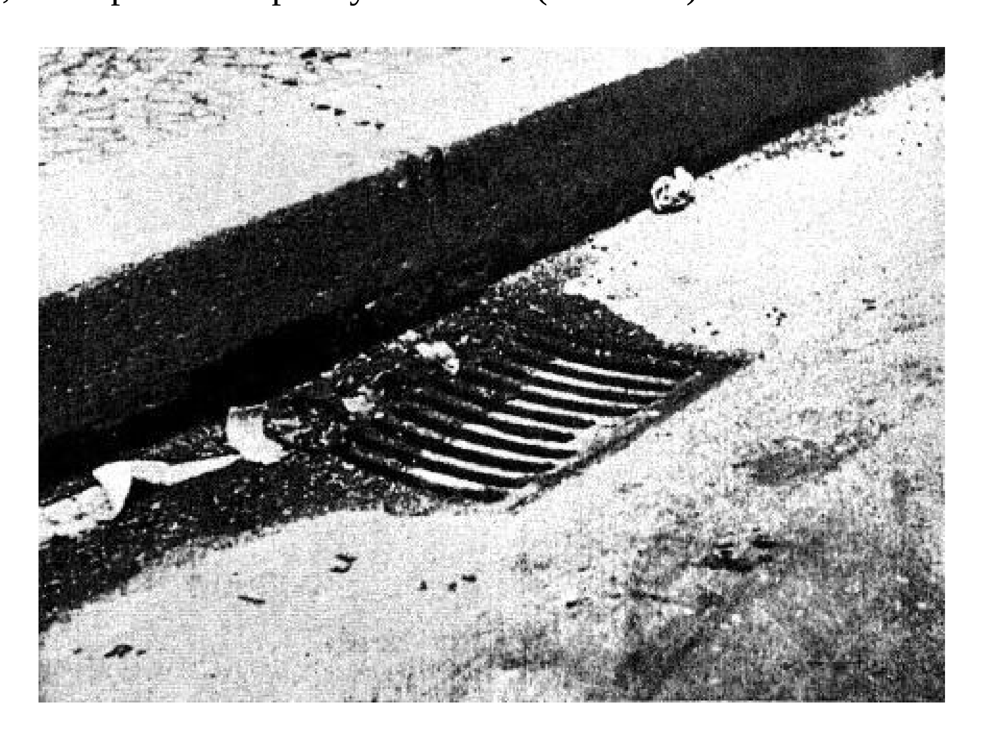
una forma propia significativa. Ruttmann, en cambio, enfoca una sociedad que se las ha arreglado para esquivar la revolución, y ahora, bajo la república estabilizada, no es otra cosa que un insustancial conglomerado de partidos e ideales. Es una realidad informe parece abandonada por todas las energías vitales,



38. *Berlín*. Lo que una vez denotaba caos es ahora simplemente parte de un registro: un hecho entre otros hechos.

La película de Ruttmann refleja esta realidad. Las innumerables calles de *Berlin* se asemejan a las de utillerías que Grune creó para *Die Strasse*, buscando dar la impresión del caos. Los símbolos del caos, que surgieron primero en las películas de posguerra, se resumen e integran con otros símbolos pertinentes. La unidad de tomas sucesivas que yuxtaponen un barco costero, una espiral rotativa en la vidriera de un negocio y una puerta giratoria es bastante ilustrativa al respecto. Las numerosas prostitutas que aparecen entre los transeúntes quieren indicar que la sociedad ha perdido su equilibrio. Pero ya nadie reacciona vigorosamente contra esta caótica situación. Se utiliza otro viejo motivo y pone de manifiesto la misma falta de reacción: el policía que detiene el tránsito para conducir a una criatura a través de la calle. Como las tomas que denotan el caos, este motivo, que en los primeros filmes servía para destacar la autoridad como una redención, ahora es simplemente parte de un relato, un hecho entre hechos.

La excitación ha pasado, queda la indiferencia. Todo parece haber perdido importancia, quedar laxo. De la exageración de los contrastes sociales tanto como de la inserción repetida de vidrieras con sus monótonas filas de muñecos y maniquíes se puede inferir que todos los seres eran indiferentes hacia sus semejantes. No es como si estos maniquíes estuvieran humanizados; los seres humanos más bien se ven forzados a incorporarse a la esfera de lo inanimado. Semejan moléculas en una corriente de materias. En el folleto de Ufa sobre los *Kulturfilme* de la época se encuentra la siguiente descripción de documentales industriales: «Altos hornos… emiten… vapores de fuego; hierro al rojo vivo se derrama en moldes; la materia se tornea; la materia se comprime; la materia se muele; la materia se bruñe; la materia se convierte en la expresión de nuestro tiempo».[16] La gente en *Berlin* asume el carácter de materia que ni siquiera ha sido pulimentada. La materia usada se tira. Para expresar esta especie de fatalidad en los espectadores aparecen en primer plano albañales y latas de desperdicios y, como dice en *Die Strasse*, se ven esparcidos por la acera papeles usados. La vida de la sociedad, se insiste en afirmar, es un proceso áspero y mecánico (Ilustr. 39).



39. *Berlín*. Un primer plano de la alcantarilla ilustra los contrastes de la vida mecanizada.

Solamente aquí se puede comprender claramente la diferencia entre Ruttmann y Vertov: es una diferencia de actitud. El continuo análisis de la vida diaria de Vertov descansa en su incondicional aceptación de la realidad soviética. El mismo es parte de un proceso revolucionario que provoca

pasiones y esperanzas. En su entusiasmo lírico, Vertov acentúa el ritmo formal, pero sin parecer nunca indiferente al contenido. Sus *cross-sections* están «impregnados de ideas comunistas» aun cuando sólo retraen la belleza de movimientos abstractos.

Si Ruttmann hubiera estado impulsado por las mismas convicciones revolucionarias de Vertov habría tenido que señalar acusadoramente la anarquía de la vida de Berlín. Se hubiese visto forzado a acentuar la expresión del contenido más que el ritmo. Su inclinación por el montaje rítmico revela que realmente tiende a esquivar cualquier comentario crítico sobre la realidad que enfrenta. Vertov implica contenido: Ruttmann o evita. Este deseo de no valorar el contenido es enteramente consecuente con su obvio deleite en el *tempo* de Berlín y la *marche des machines*.[17] El tiempo es una cualidad formal para él, y el optimismo socialista que puede manifestarse en el culto por la máquina no es nada más que una vaga «ilusión reformista». He aquí por qué Mayer calificó *Berlin* de «enfoque superficial». No objetaba la producción formal en sí; lo que él condenaba era la actitud formal de Ruttmann hacia una realidad que pedía a gritos crítica e interpretación. En rigor, si bien Mayer no era un revolucionario como Vertov, tenía marcado sentido de lo humano. Es imposible imaginar que él hubiera pasado por alto los contrastes sociales considerándolos sólo como transiciones visuales, o registrado la creciente mecanización sin objetivar su horror por ella.

El montaje rítmico de Ruttmann es sintomático de un alejamiento de las decisiones básicas en búsqueda del refugio de una ambigua neutralidad. Esto explica la diferencia entre *Berlin* y los filmes de la calle. Mientras *Berlin* se abstiene de idealizar la calle, películas como *Asphalt* y *Dirnentragödie* la presentan como el refugio del amor verdadero y de la justificada rebelión. Estas películas son como sueños suscitados por las predisposiciones autoritarias paralizadas, para las cuales no queda otra salida directa. *Berlin* es ya el producto de la parálisis misma.

Unos pocos críticos de esa época la identificaron como tal. En 1928, manifesté en el *Frankfurter Zeitung*: «Ruttmann, en lugar de penetrar su inmenso tema con una comprensión verdadera de su estructura social, económica y política…, registra miles de detalles sin relacionarlos o, a lo sumo, conectándolos por medio de transiciones ficticias, vacías de contenido. Su película puede estar basada en la simbólica idea de Berlín como la ciudad del *tempo* y del trabajo; pero ésta es una idea formal que no implica tampoco contenido, y quizá por esa misma razón embriaga y apacigua a la pequeña

burguesía alemana en la vida real y en la literatura. Esta sinfonía fracasa en señalar algo porque no descubre ni un solo contenido significativo».[18]

Berlin inauguró la moda de las películas *cross-section* o de montaje.[19] Podían producirse a bajo costo y ofrecían además una oportunidad bien pagada de mostrar mucho y no revelar nada. Varios filmes de esa clase utilizaban material anteriormente filmado. Uno de ellos resumía la carrera de Henny Porten (1928); un segundo, igualmente producido por Ufa, extraía episodios de amor de viejas películas (*Rund um die Liebe*, 1929); una tercera película era *Die Wunder der Welt* (1929), un *Kulturfilm* hecho con trozos de varios filmes de exploradores.[20]

De mayor interés fueron dos películas *cross-section* que, a la manera de *Berlin*, informaban sobre la vida real a través de un grupo de tomas documentales. En *Markt am Wittenbergplatz* (*Mercado de Berlín*, 1929), Wilfried Basse usó la cámara *stopmotion* para condensar en pocos segundos el procedimiento demasiado lento de construir tiendas y decorados. Era una crónica visual esmerada y sin pretensiones, una agradable sucesión de detalles característicos, como amas de casa comprando, gordas mujeres del mercado, apetitosos racimos, adornos florales, caballos, espectadores perezosos, escombros desparramados. El con junto era una manifestación insustancial de la colorida superficie de los fenómenos. Su neutralidad inherente es corroborada por la indiferencia de Basse hacia el cambio de atmósfera política bajo Hitler. En 1934, como si nada hubiera ocurrido, presentó *Deutschland von Gestern und Heute*, película *cross-section* de la vida cultural alemana que también rehusaba «penetrar debajo de la piel».[21]

Poco después de esta película mercantil apareció otra crónica más importante: *Menschen am Sonntag (Hombres del domingo)* Eugen Shuftan, Robert Siodmak, Edgar Ullmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann y Moritz Seeler colaboraron en esta película. Su éxito pudo haberse debido a la manera convincente en que refleja un sector de la vida raramente advertido hasta entonces. Una vendedora, un viajante de comercio, un extra y un chófer son los personajes principales. Un domingo abandonan sus tristes hogares para ir a uno de los lagos cercanos a Berlín, donde se los ve bañándose, cocinando, descansando en la playa, estableciendo contactos casuales con otras personas como ellos. Esto es casi todo. Pero es significativo, por cuanto todos los personajes implicados son empleadillos. En esa época, los trabajadores de cuello duro se habían convertido ya en un factor político. Eran cortejados por los nazis y por los socialdemócratas, y toda la situación política dependía de

si ellos se apegarían a sus prejuicios de clase media o reconocerían sus intereses comunes con la clase trabajadora.

Menschen am Sonntag es una de las primeras películas que llaman la atención hacia la condición del «hombre pequeño». En una secuencia, un fotógrafo de la playa está ocupado en tomar fotografías que luego aparecen dentro de la película misma. Están insertadas de tal manera, que es como si los individuos fotografiados quedaran repentinamente inmóviles en medio de una acción.[22] Mientras se mueven, sólo son individuos término medio; quietos, se transforman en los ridículos productos de una mera casualidad. Mientras las imágenes, en las películas de Dovzhenko, sirven para descubrir el significado de alguna cara o de algún objeto inanimado, estas instantáneas parecían destinadas a demostrar qué poca sustancia le quedaba a la gente de la clase media inferior. Junto con las tomas de las casas y calles desiertas de Berlín corroboran lo que se ha dicho acerca de la vacuidad espiritual en que vivía esa masa de empleados.[23] Sin embargo, ésta es la única revelación que se puede deducir de una película que, en conjunto, resulta tan evasiva como las otras películas *cross-section*. Kraszna-Krausz dice de ella: «Observación melancólica. Ni más ni menos».[24] Y Béla Balázs señala el «fanatismo por los hechos» que anima a *Menschen am Sonntag* y sus semejantes y luego llega a la conclusión de que: «Sepultan su significado en una abundancia de hechos».[25]

16. FUGAZ AMANECER

El año 1928 marcó un cambio. Políticamente, se caracterizó por las elecciones del Reichstag, que dieron como resultado una aplastante victoria de los llamados partidos marxistas. Comparado con los más de nueve millones de votos obtenidos por los socialdemócratas el número de votos nazis era realmente insignificante. El régimen republicano parecía firmemente establecido.[1] Esa situación política fue acompañada por una evolución intelectual: en el campo de la literatura las tendencias democráticas, si no socialistas, comenzaron a irrumpir a través de la corteza de la Nueva Objetividad. La gente escudriñaba críticamente su medio y recuperaba la facultad de análisis. 1928 fue un año de novelas de guerra que, encabezadas por *Sin novedad en el frente* de Remarque, expresaban el odio por la guerra, interés por el acercamiento internacional y deseos similares.[2] Más o menos por el mismo tiempo, escritores izquierdistas se expresaron en libros que denunciaban abusos sociales y maniobras reaccionarias. Esa clase de literatura llegó a venderse bien. El público gozaba con la crítica social. Todas las apariencias parecían mostrar que estaba en marcha un proceso de reorientación.

Al fin del período de estabilización, la pantalla parece confirmar esa impresión. Bajo la influencia de Erich Pommer, incluso Ufa abandonó algo su gran estilo y su técnica del «molde preestablecido». Pommer, que acababa de volver de América, sugirió y supervisó la producción de varias películas en las que obviamente trataba de lograr una síntesis de Hollywood y Neubabelsberg.[3] Una de ellas fue la película de la calle *Asphalt*; otra fue *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (*Las mentiras de Nina Petrovna*, 1929), de Hanns Schwarz, que recordaba en forma vaga la versión muda realizada en Hollywood de *Anna Karenina*. Nina, amante de un coronel ruso, lo abandona por uno de sus tenientes y finalmente se mata para evitar la ruina de la carrera de su nuevo amante. Desarrollada en una guarnición rusa, la película comienza con una escena que muestra a Brigitte Helm, en el papel de Nina, asomada a un balcón; debajo de ella, el teniente (Francis Lederer) pasa a caballo a la cabeza de sus hombres, y mientras pasa, ambos se contemplan interminablemente. Al final, la escena del balcón se repite; pero ahora Niña ya ha tomado veneno y el teniente está perdido para ella. La película

encerraba una gama de emociones profundas, genuinamente motivadas. Fue una realización que por lo menos, indicaba que la parálisis existente estaba a punto de romperse.[4]

Esto se hace más obvio ya que hasta entonces Ufa, completamente paralizada bajo el «sistema», se había especializado en desfigurar emociones. En *Heimkehr* (*Retorno al hogar*, 1928), de Joe May, producción de Pommer, éste continuó rompiendo la costra. El film se basa en una novela de guerra de Leonhard Frank: *Karl und Anna*, que describe la huida de dos prisioneros de guerra alemanes de una mina de plomo en Siberia. Karl logra llegar a Alemania antes que su amigo Richard y es ocultado por Anna, la esposa de Richard. Karl y Anna se enamoran el uno del otro. Para describir la pasión creciente, la película los muestra dando vueltas sin descanso en camas separadas sólo por un delgado tabique. Lo que se puede decir en palabras no siempre es adecuado para representarlo en imágenes, pues éstas, palpables como son, a veces fracasan en captar las implicaciones de las palabras que ellas ilustran. Esta grotesca escena es una desorientadora traducción de la novela, una traducción que bajo el pretexto de representar un amor irresistible, exhibe meramente sensualidad.

Heimkehr es interesante, sin embargo, porque enfatiza el motivo de «los pies que caminan». No es Karl quien va hacia su casa desde la mina de plomo siberiana de utillería; son sus pies. Las botas viajeras del soldado se tornan zapatillas, que a su vez ceden su lugar a vendajes y son finalmente reemplazadas por los pies mismos, desnudos y polvorientos.[5] El uso que se hace de este motivo revela la afinidad de *Heimkehr* y las clásicas ensoñaciones de las películas de la calle. Con la parálisis acercándose a su fin, estos sueños suscitados por las predisposiciones autoritarias palpitaban cada vez más claramente debajo de la superficie.[6]

Simultáneamente con *Nina Petrowna* apareció un limitado número de películas de ideas socialistas. El que pudieran aparecer de alguna manera demuestra la fuerza relativa de las tendencias intelectuales izquierdistas. En cierta forma, estas tendencias parecían estar reforzadas por favorables actitudes interiores que se aprovecharon de la parálisis de los impulsos autoritarios primarios. La cuestión era saber si éstos eran algo más que disposiciones de ánimo transitorias.

Las primeras películas izquierdistas no circularon por los cines sino que formaron parte integral de las producciones teatrales de Piscator. Durante el período estabilizado, el Teatro Piscator de Berlín servía, con sus obras revolucionarias, como una especie de Grand Guignol para los ricos, que

gozaban con dejarse aterrorizar por el comunismo, ya que no le temían realmente. Puesto que esas obras estaban impregnadas de la creencia en la dependencia del individuo de los procesos económicos y la lucha de clases, era perfectamente lógico que Piscator recurriera a trozos de películas, puesto que éstas probaron ser capaces de evocar el fondo social del que se suponía que nacía la propia acción. Su *mise en scène* de la obra *Hoppla! Wir leben* de Ernst Toller (1927) incluía dos episodios de películas que él había compuesto con ayuda de Ruttmann. «El primer episodio es un prólogo de tiempo de guerra a la obra, que comienza con los revolucionarios en prisión. El prisionero-héroe se vuelve loco y el progreso del mundo externo durante los siete años de locura (1920-1927) se aprecia en una segunda película».**[7]** Conglomerados de material filmado, estos rollos se proyectaban sobre una pantalla transparente y así los actores teatrales podían reaparecer inmediatamente después de que acabara su proyección.

En 1928 se fundó la Asociación Popular de Cine-Arte *(Volksverband für Filmkunst)* «para luchar contra la hojarasca revolucionaria por una parte y, por la otra, para auspiciar filmes artísticamente progresistas».**[8]** El enorme éxito de los grandes filmes rusos parecía dar por descontado que el verdadero cine-arte debía ser de ideas izquierdistas. Promovida por Heinrich Mann, Pabst, Karl Freund, Piscator y otros, esta Asociación no comercial —que contaba con demócratas tanto como con comunistas en sus filas— organizó a escala nacional grupos de aficionados al cine, de afinidad ideológica, y se dedicó a familiarizarlos con películas superiores, llenas de crítica social. La función inaugural de la Asociación provocó un escándalo al mostrar un noticiero hábilmente montado: tomas y escenas que pertenecían a viejos noticieros de Ufa estaban aquí combinadas de tal manera que, repentinamente, perdieron su inocencia política y asumieron un carácter incendiario. La policía prohibió este diabólico juego de prestidigitador sin hacer caso a la objeción de sus defensores de que el noticiero no era más que una inocente recopilación de material conocido de Ufa.**[9]**

Debe recordarse que el prospecto de Ufa definía los *Kulturfilme* el espejo de un mundo hermoso, y en una reseña de sus bellezas no olvida mencionar «los chinos de pies veloces ante sus Palanquines».**[10]** La Asociación Popular compitió con Ufa distribuyendo *Shanghai Document*, un *Kulturfilm* ruso en que aquellos «chinos de pies veloces» aparecían como las víctimas que realmente eran. Sin embargo, al compararlos con blancos que danzaban y se bañaban, caracterizados en un subtitulo como los representantes de la «civilización europea y americana», el film se transformaba de testimonio

veraz en acusación llena de prejuicios. Un inglés, admirador del arte cinematográfico ruso, calificaba por lo tanto a *Shanghai Document* de «definidamente propagandístico en el mal sentido de la palabra».[11] Sin embargo, los miembros que encabezan la Asociación Popular incluyeron el film en su programa. Un signo ulterior de su falta de discernimiento fue su elección de *Die Wunder des Films*: una película neutral *cross-section* que desbordaba optimismo tecnológico.[12] El radicalismo superficial de esta efímera *Volksverband* no fue testimonio suficiente en pro de un cambio serio de la situación psicológica.

En 1929, otra asociación progresista recogió sus frutos: la Liga Alemana para el Film Independiente *(Deutsche Liga für unabhängigen Film)* que se proponía luchar contra la glorificación de la guerra y el abuso de la censura. Esta Liga, miembro de la Liga Internacional del Cine, de Ginebra, programó exhibiciones de películas de vanguardia y filmes rusos seguidos de debate.[13] El alma de la empresa era Hans Richter, uno de los pocos artistas cinematográficos izquierdistas realmente incorruptibles. En 1926, siguiendo la tendencia general hacia el realismo, comenzó a incluir ojos, caras, pingüinos entre sus líneas y planos abstractos. Su *Vormittagsspuk* (1928), un corto obviamente influido por René Clair y Fernand Léger, mostraba objetos inanimados en completa revolución contra el uso convencional que hacemos de ellos. Juegos de bolos burlándose de sus dueños vuelan por el aire mientras una cantidad de personas desaparecen completamente detrás de un delgado poste telefónico.[14]

En la época de este corto, la industria cinematográfica se interesó algo por las producciones de vanguardia. *Berlin* de Ruttmann había sido un éxito, y el deseo de reorientación se iba difundiendo. Así, Richter hizo unos pocos rollos para insertarlos en películas comerciales con el propósito de jerarquizarlas estéticamente. Uno de estos rollos —le servía de prólogo a un insignificante film de Ufa— era un *cross-section* acerca de la vida durante la inflación.[15] Aunque Richter procedía del campo de la pintura abstracta como Ruttmann, repudió, no obstante, las transiciones formales de Ruttmann en favor de procesos de montaje que hicieran comprender verdaderamente lo que la inflación significaba. Su ideal era componer «películas-ensayos», sagaces comentarios visuales sobre temas socialmente interesantes. Pero en cuanto a su Liga, ésta no ejerció influencia notable ni sobrevivió siquiera largo tiempo a la *Volksverband*.

El ponerse de moda la crítica social pudo haber estimulado el conocido arquitecto cinematográfico Ernö Metzner a competir con Richter en el campo

de películas que no fueran de ficción. *Freie Fahrt* (1928), filme de propaganda para el partido socialdemócrata, estaba dividido en dos partes diferentes. La primera era una pintura retrospectiva de la situación de los trabajadores bajo el káiser, en espléndidas escenas conformadas según la manera rusa; la segunda, dedicada a actividades corrientes del partido, ya apenas algo más que un manifiesto visual que inevitablemente reflejaba los fracasos e inhibiciones de los socialdemócratas.[16]

Después de este panegírico oficial, que se exhibió solamente en las reuniones privadas del partido, Metzner produjo, escenificó y filmó el corto *Überfall* (*Accidente*, 1929) uno de los filmes alemanes más radicales, a pesar de su tema no político. Registra un accidente menor de la calle que escasamente supondría más de una línea en la prensa local. Un pequeño burgués encuentra una moneda en la calle y la apuesta en un juego de dados que se realiza en una taberna a la cual concurre. Gana y parte, seguido de un bribón que lo persigue a través de un pasaje oscuro. Una prostituta empuja al atemorizado burgués dentro de una casa y lo lleva a su habitación. El hombre se cree a salvo, pero en realidad ha caído en otra trampa. Mientras se dispone a gozar de una hora de amor pagado aparece el explotador de la muchacha, le roba la billetera y lo echa de la casa. En la última escena, con su cabeza vendada, se le ve acostado en la cama de un hospital perseguido por un sueño febril en el que una moneda es todo el *leitmotiv*.[17]



40. *Ataque*. El uso de espejos distorsionadores ayuda a desafiar convenciones profundamente arraigadas.

Ángulos desacostumbrados, espejos distorsionadores y otros recursos cinematográficos son usados para traducir este sórdido accidente.[18] El resultado es un grotesco visual que tiende a colorear y deformar sorpresivamente objetos y caras. Esta rebelión contra las normas contribuye a señalar al film de Metzner como una protesta contra las convenciones profundamente arraigadas (Ilustración 40). En *Überfall* reaparecen todos los personajes y motivos de *Asphalt* y *Dirnentragödie*, pero con un significado fundamentalmente cambiado. *Überfall* es una película de la calle que desenmascara a las películas de la calle del período de estabilización. A diferencia de ellas, ni glorifica al pequeño burgués como rebelde ni transforma la caótica calle en un paraíso del amor verdadero. La prostituta de este corto conserva su naturaleza hasta el final. *Berlin*, de Ruttmann, también visualiza figuras de la calle realísticamente; pero mientras Ruttmann se refugia en la neutralidad descolorida de la *Neue Sachlichkeit*, Metzner saca conclusiones radicales de sus premisas. *Überfall* supera a *Berlin* o a cualquier otro film del período en que desaira a la policía, ese tranquilizador símbolo de la autoridad típico de la pantalla alemana. Cuando, en la escena final, el pequeño burgués, postrado en cama, es interrogado por un detective para identificar a su asaltante, cierra silenciosamente sus ojos y cae otra vez presa de su alucinación de la moneda. La imagen de la moneda es la respuesta a la pregunta del policía. *Überfall* muestra el caos sin aceptar que el sometimiento a la autoridad es la manera de salir de él. Las predisposiciones autoritarias son repudiadas enfáticamente. El personaje verdaderamente herético de este film se pone más de manifiesto aún por la agria reacción de la censura contra él. Aunque *Überfall* trata de sucesos menos crudos que los de cualquier film de Pabst, fue prohibido por su pretendido efecto brutalizador y desmoralizador».[19]

El mismo espíritu disidente se manifiesta en el campo de las propias películas de ficción. Entre ellas había un neto producto de ideología roja: *Revolte im Srziehungshaus* (1930), versión de la obra teatral de Peter Martin Lampel. Era una tentativa aislada de convertir la pantalla en algo tan radical como el teatro contemporáneo. El censor cortó este intento de raíz, reduciendo a un manso drama lo que originariamente era un violento ataque contra el sádico régimen de terror de los reformatorios alemanes.[20]

Por otra parte, las inclinaciones izquierdistas se concretaron en tres filmes que aparecieron en 1929 y se mostraron fuertemente influidos por el cine soviético.[21] Estos filmes tenían un interesante rasgo en común: estaban impregnados de una densa atmósfera de tristeza. Uno de ellos era: *So ist das*

Leben (Así es la vida), extraordinario trabajo llevado a cabo bajo enormes dificultades financieras. Trataba de una lavandera, representada por Vera Baranovskaia, la estrella de *La Madre*, de Pudovkin. Junghans (checo de ascendencia alemana) revelaba la vida y muerte miserables de esta sencilla mujer en una sucesión de episodios notables tanto por su realismo como por su conciencia social. El banquete donde la criatura se duerme y el remendón trae su viejo gramófono no es menos memorable que el velatorio en un café donde resuena una pianola. Aunque Junghans copió ocasionalmente a Eisenstein —la gesticulante estatua de un santo recuerda al móvil león de piedra de Eisenstein—, la película estaba revestida de un espíritu de resignación que no se encuentra en ninguna película soviética. Al comentar *So ist das Leben*, Carl Vincent habla de su «conmovedora y sonriente tristeza» frente a la pena y decaimiento humanos.[22]

Jenseits der Strasse, de Leo Mittler, fue uno de los primeros filmes que abordó decisivamente el problema del paro. Multitudes de parados llenaban la película como fondo de la acción propiamente dicha. Aparte de esta innovación temática, *Jenseits der Strasse* es una película de la calle animada por el mismo espíritu que *Überfall*. En ella, un collar de perlas cumple la misma función que en el corto de Metzner. Una muchacha depravada por el largo desempleo observa que un viejo mendigo encuentra un collar en la calle, y luego induce al amigo del mendigo —un joven trabajador desocupado— a robárselo para ella. Este fracasa y vuelve con las manos vacías; la muchacha lo abandona por un viejo de buena posición. Obsesionado por la imagen del refulgente collar, el desmoralizado trabajador se desliza en el bote abandonado que sirve de refugio a su amigo. Allí ambos luchan a golpes, el mendigo lee el pensamiento asesino de su asaltante y huye con las perlas, pero con tal pánico que cae al agua y se ahoga. Burbujas en forma de perlas aparecen y desaparecen en la superficie del agua. Al fin, perdemos de vista al trabajador en una multitud de desocupados. Los críticos alemanes contemporáneos hicieron hincapié en el estilo ruso de esta película. Su diferencia con *Dirnentragödie* es tan obvia como su lobreguez.[23]

Mutter Krausens Fahrt ins Glück (El infierno de los pobres), la película que obtuvo mayor resonancia de todo este conjunto, fue realizada por el antiguo en los barrios bajos de su amada Berlín y su población, el film difería considerablemente de los de Zille de 1925 y 1926. En ellos, los suburbios proletarios de estudio habían sido el escenario de sucesos que alimentaban las ilusiones sociales de la gente de la baja clase media; en este nuevo y último auténtico film de Zille no se permitía que tales ilusiones invalidaran la

veracidad del medio ambiente del Norte de Berlín, pintado con ayuda de numerosas tomas documentales.

Este medio ambiente se caracteriza por las abominables condiciones de la vivienda. Para aumentar las entradas que percibe como vendedora de diarios, Mutter Krausen ha alquilado su única habitación a un inquilino dudoso, mientras ella, con sus hijos ya crecidos —Paul y Erna— se acomodan en la cocina. El inquilino, por su parte, mantiene a una prostituta y su hijo en su habitación. Dado que los jóvenes Krausen no pueden evitar su presencia se ven expuestos a una malvada influencia. El inquilino seduce a Erna y persuade a Paul, que ha dilapidado las ganancias de su madre, de compensar esta pérdida participando en un robo. Paul y el inquilino irrumpen en una casa de empeño; la policía interviene y busca a Paul en la pieza de su madre. Cuando su hijo es detenido y llevado como un criminal, el mundo de Mutter Krausen se hace trizas. Tomando con ella al hijo de la prostituta —«¿qué podría ofrecerle la vida a esta criatura?»— abre la llave del gas y parte en su viaje a la felicidad.

La atmósfera de autocompasión que rodea la fuga hacia la muerte de Mutter Krausen recuerda el suicidio del dueño del café en *Sylvester*, de Carl Mayer.[24] En realidad, este último film de Zille no sería otra cosa que un drama de instintos modernizado si no incluyera un motivo nunca antes introducido en la pantalla alemana. El motivo se afirma en las partes de la película que describen la relación entre Max y Erna. Max, joven trabajador con conciencia de clase, enamorado de Erna, la abandona cuando descubre su *liaison* con el inquilino. Pero más tarde, un trabajador amigo logra convencerlo de que todo ha sido culpa del seductor más que de Erna, y que él, Max, se está portando de una manera típicamente burguesa. Max, convertido a la moral sexual socialista, vuelve arrepentido a la muchacha. Su conversión tiende a revelar a Mutter Krausen como la heroína pequeño burguesa de una seudotragedia. Otros dos episodios que también traspasan su mundo ilusorio aumentan el significado de este asunto amoroso. Uno de ellos satiriza la fiesta de bodas en ocasión del matrimonio del inquilino con la prostituta; el otro visualiza una manifestación pública de trabajadores, hecha a la manera impresionante de Pudovkin. El problema es si el concepto de felicidad de Max supera al de Mutter Krausen o no. Del énfasis puesto en su suicidio sólo se puede sacar una conclusión: que la película está destinada no tanto a representar las reivindicaciones y esperanzas socialistas como a señalarlas con melancolía. Sin duda, las valoraciones de Mutter Krausen son consideradas

ilusiones; pero aun así conservan suficiente vigencia como para derrotar las aspiraciones del campo opuesto.[25]

La tristeza de estos tres filmes indica que sus tendencias revolucionarias subyacentes son actitudes secundarias antes que impulsos primarios. Las tres películas parecen haber surgido en una mente no muy interesada por la emancipación; como si estuviera lista para ceder en cualquier momento su posición de vanguardia a una neutralidad llena de reservas.

Aun durante 1928 y 1929 —ese corto apogeo de la crítica social que precedió inmediatamente al comienzo del período de estabilización— predominaron películas típicas de la parálisis existente. Algunas veces llegaban a ser modelos de extraordinaria confusión. *Zuflucht*, película Ufa de 1928, ya mencionada anteriormente[26], incluía tomas de barrios proletarios que parecían sacadas de filmes de Pudovkin o Eisenstein; pero, aunque imbuidas de un espíritu revolucionario, estas tomas de estilo ruso servían de fondo a una acción antirrevolucionaria que por supuesto contradecía estrictamente su pretendido significado. El uso meramente decorativo de ellas las ubicaba en un plano totalmente separado de su contenido.

No todos los contemporáneos eran insensibles a la persistente parálisis de la pantalla alemana. Potamkin habla de «la despreocupación de los directores alemanes por los asuntos que implicaban experiencia humana».[27] Hacia fines de 1928, examinando toda la producción corriente de la pantalla alemana, saqué las siguientes conclusiones: «Falta de esencia es la característica principal de toda la producción estabilizada… Si la vacuidad de nuestros filmes y su retracción ante cualquier acción humana no se originan en una mengua de la sustancia, esto sólo se puede explicar como obcecación *(Verstocktheit)*, esa extraña obstinación que desde el fin de la inflación ha prevalecido en Alemania y ha determinado muchas de sus actividades públicas. Es como si durante los años en que, junto con la realización de los grandes negocios, tuvo lugar un reagrupamiento social, la vida alemana se hubiera vuelto pesadamente paralizada. A uno le está casi permitido hablar de su enfermedad. ¿Hay una receta para ella? No hay receta. Sinceridad, el don de la observación, humanidad: tales cosas no pueden ser enseñadas».[28]

Bajo ciertas condiciones, el estado de íntima parálisis colectiva puede presentarse en cualquier parte. Antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, Francia había caído en una apatía de esa naturaleza. En cualquier parte en que la parálisis se materializa, causa la misma extraña

neutralidad. Pero el significado de esta neutralidad depende de la naturaleza del contenido paralizado. No es en todas partes el mismo.

PERIODO PREHITLERIANO (1930-1933)

17. CANCIONES E ILUSIONES

Con el colapso del mercado bursátil de Nueva York, en el otoño de 1929, el período de estabilización se cerró definitivamente. Todos los préstamos a Alemania se suspendieron en forma abrupta. La contracción consiguiente de la industria alemana dio como resultado un agudo aumento del paro, que ya había aparecido antes. Hacia fines del período prehitleriano como pueden llamarse los tres últimos años de la República, Berlín resonaba con manifestaciones públicas donde salían a la superficie individuos siniestros que recordaban personajes de la Edad Media. Algunas semanas antes de la Navidad de 1932, buhoneros y mendigos formaban una compacta muchedumbre en las veredas de Tauentzienstrasse. Ofrecían a la venta juguetes y trapos de limpieza, tocaban organillos y arrancaban estridentes sonidos de hojas de serruchos.

La crisis económica llevó al colapso la coalición entre los socialdemócratas y los partidos burgueses en el Reichstag. Brüning, designado canciller en marzo de 1930, encabezó un gabinete exclusivamente burgués, mientras que en Prusia los socialdemócratas continuaron en el poder. Manteniéndose por medio de decretos reaccionarios de emergencia *(Notverordnungen)*, el régimen de Brüning fue muy impopular entre las masas desplazadas, que se enfrentaron a él como a la avanzada del capitalismo y la corrupción. Hitler ganó por la mano a los comunistas, captando a millones de desocupados y, al mismo tiempo, halagando con promesas a los grandes empresarios que lo apoyaron. Las elecciones del Reichstag de septiembre 1930 produjeron un verdadero alud hacia los nazis. Los uniformes de los S.A. se veían por todas partes; los ruidos de los asaltos callejeros a se mezclaban con las disonancias de los serruchos musicales.

Sin embargo, a pesar del descontento general con el «régimen», la mayoría se negaba a votar por Hitler. Muchos de los que podían haber sido atraídos por sus promesas prefirieron apegarse a los partidos tradicionales. En el Reichstag de 1930, los 150 diputados conseguidos por Hitler y Hugenbergg se enfrentaban con 220 marxistas y 200 partidarios de Brüning. Poco antes de su definitivo triunfo, Hitler sufrió, no obstante, un serio retroceso, y es dudoso que hubiera accedido al poder si los socialdemócratas no hubieran caído repentinamente en la apatía.[1]

Esta fuerte oposición ideológica que resistía a Hitler tiende a sugerir que fue un puñado de fanáticos y gángsters el que logró sojuzgar a la mayoría del pueblo alemán. Esta conclusión no se ajusta a los hechos. En lugar de resultar inmune al adoctrinamiento nazi, la mayoría de los alemanes se plegó al gobierno totalitario con tal presteza que no podía ser un simple resultado de la propaganda. Mientras el fascismo italiano era una especie de representación teatral, el hitlerismo asumió aspectos de religión.

Era un espectáculo desconcertante: por un lado los alemanes se resistían a darle las riendas a Hitler y por el otro estaban completamente de acuerdo en aceptarlo. Tales actitudes contradictorias surgen frecuentemente de conflictos entre las demandas de la razón y las urgencias emocionales. Puesto que los alemanes se oponían a Hitler en el plano político, su extraña predisposición por el credo nazi debe haberse originado en disposiciones psicológicas más potentes que cualquier escrúpulo ideológico. Los filmes de este período prehitleriano arrojan bastante luz sobre la situación psicológica en que se estaba.

Antes de analizarlos es indispensable realizar algunas observación preliminares. Primero, se produce entonces la transición de las películas mudas a las parlantes. En 1929, después de haber librado una feroz guerra por las patentes, las dos compañías alemanas que lograron todos los derechos importantes sobre los filmes sonoros se fundieron en el sindicato Tobis-Klangfilm, que inmediatamente comenzó la lucha compitiendo con los grupos norteamericanos. Un año más tarde, los representantes de ambos intereses beligerantes se reunieron en París y llegaron a un acuerdo, fijándose la distribución de los mercados internacionales. Durante este período de transición, la industria sufrió un poco: miles de músicos que fueron despedidos y muchos cines pequeños desaparecieron porque no pudieron financiar su transformación para el cine sonoro. Pero la depresión no impidió que la industria alemana del cine sonoro satisficiera efectivamente sus necesidades de exportación. Mantenía el primer lugar en Europa y en otros mercados continentales sólo era sobrepasada por Hollyyood. En Alemania misma, las nuevas reglamentaciones Kontingent, junto con la centralización de todas las patentes, lograron contener el alud de películas norteamericanas. «El film sonoro alemán quedó librado a su propio desarrollo».[2]

Cuando aparecieron los primeros filmes totalmente sonoros —entre ellos *Atlantic (Titanic)* hecho por E. A. Dupont en Inglaterra, *Die Nacht gehört uns* y *Melodie des Herzens (Melodía del corazón)*, producción de Pommer, a la manera de sus últimos filmes mudos—, notables críticos y artistas

cinematográficos sintieron el temor de que la introducción del sonido pudiera hacer peligrar las muy desarrolladas artes del movimiento de cámara y montaje.[3]

El operador Karl Hoffmann, por ejemplo, se lamentaba en 1929, al año de presentación de estos filmes: «¡Pobre cámara! ¿No tendrás ya tus gráciles movimientos, se acabaron tus felices cambios? ¿Estarás de nuevo condenada a la esclavitud y a las cadenas que comenzaste a romper hace sólo diez años?».[4] Aunque Hoffmann resultaba ser demasiado pesimista —después de un tiempo la cámara comenzó otra vez a vagar de un lado a otro—, esas tempranas aprensiones no estaban en modo alguno infundadas. Los realizadores de películas de todo el mundo, lógicamente, hicieron pronto hincapié en el diálogo, de tal manera que las imágenes tendieron a convertirse en un mero acompañamiento. En rigor, la nueva esfera del razonamiento articulado enriqueció la pantalla; pero esta conquista apenas compensó al principio el déficit visual. Mientras las manifestaciones verbales expresan frecuentemente intenciones, es más probable que las tomas de cámara penetren, aun sin percatarse, en lo no intencional. Esto era precisamente lo que había logrado la madurez del cine mudo. Sus directores habían profundizado bajo la dimensión consciente, y dado que la palabra hablada aún no había asumido el control, pudieron expresarse con imágenes no convencionales o aun subversivas. Pero cuando apareció el diálogo, las imágenes subconscientes caducaron y los significados netamente intencionales prevalecieron. ¿Es necesario decir que, pese a tales cambios, el medio cinematográfico conservó toda su importancia social? Las películas sonoras son tan sintomáticas de las actitudes de las masas como las películas mudas, si bien el análisis de dichas actitudes resulta más perturbado que facilitado por la adición de palabras habladas.

En conjunto, los alemanes no se entregaron tanto como los norteamericanos a los filmes de puro diálogo. Pabst y Lang desarrollaron ingeniosos recursos para perpetuar la preponderancia de lo visual.[5] Este énfasis en los valores de la imagen persistió a través de la era nazi, como puede ejemplificarse perfectamente por el notable contraste entre los noticieros de guerra alemanes y norteamericanos. Mientras los nazis insertaban largas secuencias sin ningún comentario verbal, los norteamericanos reducían las tomas exhibidas a ilustraciones paupérrimas de la elocuencia exuberante de algún comentarista.

Y, finalmente, antes de examinar los filmes mismos, debemos mencionar también la presión de la censura, regida por Brüning. Fingiendo estricta

neutralidad, la administración de Brüning cedía frecuentemente a las exigencias nazis y a la presión de los grupos reaccionarios. *Ins Dritte Reich* (1931), película izquierdista para la campaña electoral, fue prohibida por estigmatizar los intereses de las finanzas germanas, el poder judicial alemán y el partido nacionalsocialsta. Las notorias manifestaciones públicas nazis contra *Sin novedad en el frente*, en diciembre de 1930, indujeron a los censores, que originariamente habían admitido este film, a suspender sus exhibiciones ulteriores, bajo el débil pretexto de que podía dañar el prestigio alemán en el exterior. De la misma manera, y como contrapartida, las turbas izquierdistas interrumpieron las exhibiciones de la película sobre Federico: *Das Flötenkonzert von Sanssouci*, pero esta vez los censores permanecieron callados…**[6]**

Una gran cantidad de filmes alemanes no dieron muestra de haber sido afectados en absoluto por el estallido de la crisis económica. Junto con los eternos misterios espeluznantes, los melodramas locales de Berlín y las farsas militares continuaron floreciendo varios tipos de películas cultivados durante los años de la estabilización.**[7]** Entre estos filmes se contaban adaptaciones de comedias de bulevard francesas, tan vacías como sus predecesores, y muchos *Kulturfilm* que divulgaban costumbres de países exóticos y asuntos científicos.**[8]** Siguiendo el ejemplo de documentales anímicos, tales como *Bismarck* y *Der Weltkrieg, 1914* (1931) de Oswald, que fue muy censurada, trataba de las causas de la Primera Guerra Mundial con objetividad completamente falsa.**[9]** También se conservó la actitud tradicional de desviar hacia producciones políticamente neutras los resentimientos que podrían amenazar el régimen existente. Los desahogos se lograban fácilmente con los casos de procedimientos judiciales inhumanos. Una producción de esa clase fue el film de Ufa *Voruntersuchung* (*Dilema*, 1931), en que Robert Siodmak dramatizaba astutamente la insuficiencia de la prueba circunstancial.**[10]**

La opereta aprovechó, más que cualquier otro de los géneros escapistas, las posibilidades ofrecidas por el sonido. Ahora era posible incluir la música, y fue lógico que aparecieran infinidad de películas musicales, plagadas de canciones. Ya en 1930 Ufa contribuyó a ponerlas de moda al presentar *Die Drei von der Tankstelle (El trío de la bencina)*, que si bien fracasó en Nueva York, fue un rotundo éxito en la mayoría de los países europeos. Dirigida por el vienés Wilhelm Thiele, bajo la supervisión de Pommer, esta película fue un juego diurno onírico tejido con los materiales de la vida diaria (Ilustr. 41).



41. *El trío de la bencina*. Un juguetón ensueño urdido con situaciones de la vida cotidiana.

Tres despreocupados jóvenes amigos que repentinamente han perdido casi tedas sus riquezas deciden comprar una estación de servicio con el dinero de la venta de su último automóvil; allí se dedican a flirtear con una bonita chica que una y otra vez aparece con su coche, un juego que después de alguna complicación emocional termina lógicamente con el triunfo de uno de los tres rivales. La idea novedosa de cambiar el paraíso de opereta de sus tradicionales ambientes y llevarlo al camino abierto estaba atrapada por el uso excéntrico de la música. Llena de caprichos, la partitura interfería constantemente con el semirracional argumento, impulsando a los personajes y aun a los objetos a comportarse de manera retozona. Un inmotivado vals invitaba a los trabajadores que se llevaban los muebles impagados de los amigos a transformarse en bailarines, y cada vez que el amoroso coche se aproximaba, su bocina emitía algunos compases que aparecían repetidamente en el film con la obstinación de un verdadero *leitmotiv*.[11]

La mayoría de las operetas seguían las viejas recetas: desde *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (*Al compás del ¾*, 1930) a la encantadora *Walzerkrieg* (*Guerra de valses*, 1933), de Ludwig Berger, continuaron vendiendo al público sueños estandarizados, de una idílica Viena.[12] Esta lucrativa especulación de la nostalgia romántica alcanzó su punto máximo con *Der Kongress tanzt* (1931), dirigida por Eric Charrell, que presentaba los coqueteos de una dulce muchachita vienesa contra el fondo majestuoso del Congreso de Viena de 1814.[13] Espectaculares despliegues de masas

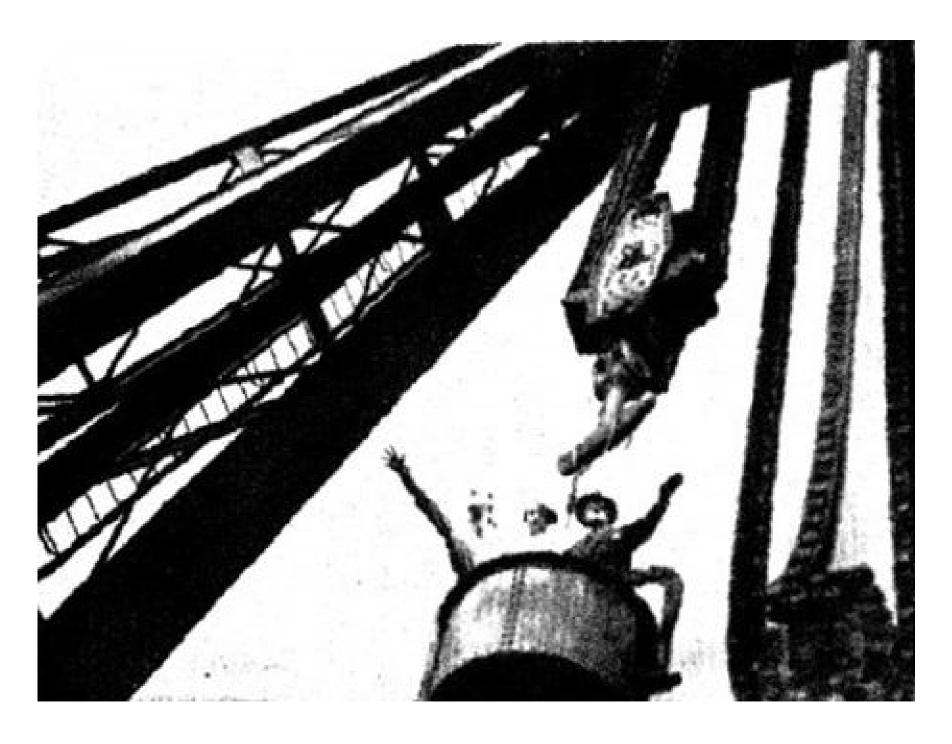
alternaban con íntimos *tête-à-têtes* que implicaban al zar en persona, y las intrigas diplomáticas de Metternich le añadían un agradable toque de alta política. Elaborada de forma más que ligera, esta superopereta con sus agradables melodías y sus inteligentes recursos estructurales valía por un compendio de todos los motivos imaginables de opereta. Algunos de ellos establecieron una moda. Particularmente frecuentes fueron las imitaciones de la secuencia de *Der Kongress tanzt* en la cual Lilian Harvey en su paseo a lo largo de un camino campestre pasa frente a varias personas que se unen a la canción que ella canta desde su carruaje.

La opereta no fue el único tipo de película que asignó mayor papel a la música. Tan pronto como el sonido se convirtió en realidad, los productores se apresuraron a capitalizar la popularidad de cantantes famosos. Y aun cuando los resultados no podían haber sido peores, el público se les rindió de todo corazón. Los filmes que atesoraban la encantadora voz de Tauber estaban de moda, y cuando Kiepura cantó en un bote de pescador con el panorama de Nápoles como fondo, todo el mundo cayó abrumado por tal combinación de bellezas.[14]

A diferencia de los *Kulturfilme* y las operetas, las, películas *cross-section* cambiaron de carácter durante los años del período prehitleriano. Se convirtieron en vehículos de un avasallador optimismo ajeno a su anterior modalidad. Éste nuevo optimismo se afirmó vigorosamente con el primer experimento sonoro de Ruttmann: *Die Melodie der Welt* (*Melodía del mundo*, 1930), un *cross-section* realizado con, ayuda de la Hamburg-America Line. Cinematográficamente, la película era una interesante pieza precursora, pues su montaje rítmico no sólo incluía abigarradas impresiones visuales sino también toda clase de sonidos y acordes musicales. Temáticamente, este montaje incluía nada menos que la suma total de las actividades y hazañas humanas: estructuras arquitectónicas, típicas modalidades amorosas, medios de transporte, cultos religiosos, los ejércitos del mundo, aspectos del arte militar, deportes, entretenimientos, etcétera. De acuerdo con el propio comentario de Ruttmann sobre su película, «la sección religiosa culmina en espléndidas demostraciones de masas rindiendo homenaje a diversas divinidades. Pero la variedad de personajes adorados por estos devotos, que se dirigen ya hacia Buda, Jesús o Confucio, es una fuente potencial de conflicto, y como tal conduce a la parte subsiguiente: “El ejército”. Trompetas marciales interrumpen la música sagrada y soldados de todo el mundo comienzan a desfilar, etcétera».[15]

Además de enfatizar ingenuamente la trivialidad del pensamiento de *Die Melodie der Welt* este comentario revela los principios ocultos del film. Mientras *Berlin*, neutral como era, aún trataba de la aspereza de las relaciones humanas mecanizadas, *Die Melodie der Welt* manifiesta una neutralidad totalmente indiscriminatoria e implica una basta aceptación del universo. Son dos cosas distintas abarcar el mundo en un espíritu consciente del milagro de la simple «brizna de hierba» y abarcar un mundo en el cual no importa si se adora a «Jesús o a Confucio», siempre que la multitud de fieles sea grandiosa. Un crítico francés dijo de esta película: «En mi opinión, hubiera sido de más valor tratar uno solo de los temas presentados».[16] Esta observación señala la debilidad básica del himno cósmico de Ruttmann. «Su melodía mundial» está vacía de contenido, a causa de que su interés por todo el mundo lo lleva a descuidar el contenido específico de cada una de las melodías reunidas.

Das Lied von Leben (*La canción de la vida*, 1931), presentada después de ardua lucha con los censores, seguía un modelo similar. Era un típico *cross-section*. Realizada por el director teatral ruso Alexis Granovsky, quien había viajado de Moscú a Berlín, esta producción Tobis surgió de un atrevido documental de una operación de cesárea. El film consiste en episodios libremente conectados, que con la ayuda de las agradables canciones de Walter Mehring se elaboran sobre generalidades tales como el amor, el matrimonio y el nacimiento. En la secuencia inicial, una joven asiste a una cena en celebración de su compromiso con un maduro libertino que desea presentarla a sus amigos. Verdaderos fuegos artificiales de recursos cinematográficos transforman las fiestas de esponsales en una macabra reunión destinada a simbolizar la depravada generación del ayer. En su terror a esta compañía, la joven huye. Intenta suicidarse arrojándose al mar, y luego se enamora de su salvador, un joven ingeniero naval. El pasaje en que ella recupera su deseo de vivir y luego el que simboliza la luna de miel de la pareja en una costa del Sur es una ambiciosa pieza de poesía fílmica. Luego tiene lugar la operación de cesárea. Este notable episodio acentúa el contraste entre los blancos delantales y los guantes de goma de los cirujanos, contraste que refleja efectivamente la lucha de la joven entre la vida y la muerte. Nace un hijo, y su llegada da lugar a escenas que idealizan la relación entre madre e hijo. Al final se ve al muchacho, ya crecido, yendo hacia el mar desde el cual llegó su padre y en el que su madre trató de escapar.



42. *La canción de la vida*. Una escena simbólica que glorifica la vitalidad.

El énfasis que esta película pone en las imágenes de mar es sintomático de una actitud que encuentra su expresión verbal en la siguiente escena: después de haber rescatado a la joven, el ingeniero naval la levanta en una grúa, y mientras flota a través del cielo, «el hombre, la joven y una tercera persona que podría ser un médico, un filósofo o un profeta observan desde lo alto la vida mientras una voz canta la gloria del trabajo, y el médico proclama el evangelio de la vitalidad: la voluntad de vivir, de producir, de progresar».[17] Se repiten escenas simbólicas de esta clase. Consecuencia del pensamiento popular de posguerra, la película no diferencia entre varias formas de vida pero exalta la vida en cualquiera de sus formas. Esto explica la omnipresencia del mar: es tan grandioso, desarticulado y caótico como la concepción de la vida subyacente en el film. *Das Lied vom Leben* corre paralelamente con *Die Melodie der Welt* en la vaguedad de su entusiasmo.[18]

El cambio de los *cross-section* de la Nueva Objetividad al optimismo grandilocuente indica una variación importante. Durante los años de estabilización, la neutralidad reticente de estas películas había testimoniado el descontento interno con el bien establecido «sistema»; por lo tanto, se puede suponer acertadamente que la alegría desbordante durante los años de crisis reflejaba tácitamente una actitud contraria: el deseo de creer que todo estaba bien. Era como si en un momento en que la depresión económica amenazaba con trastornar el orden existente de las cosas la gente estuviera poseída por el

temor de una catástrofe y, en consecuencia, acariciase toda clase de ilusiones acerca de la supervivencia de su mundo.

Muchas películas —la mayoría comedias con canciones intercaladas— alimentaban tales esperanzas. Animadas por el mismo optimismo que daba vida a *Die Melodie der Welt* y *Das Lied von Leben* mantenían la neutralidad en interés del *statu quo*. Su sorprendente preponderancia era un signo infalible de la desesperación difundida.

Muchas de estas producciones estaban pensadas para tranquilizar a los parados. *Gassenhauer* (1931) de Lupu Pick, por ejemplo, trataba de una banda de músicos en paro que desafían con éxito la miseria tocando en sombríos patios una canción callejera que eventualmente se vuelve popular. La película, con sus familiares figuras de Zille, recordaba a *Sous les toits de Paris (Bajo los techos de París)*, de René Clair, así como a *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, de Balázs. Fue incidentalmente la primera y la última película hablada de Pick. Murió poco después de terminarla.**[19]** Otra película invitaba alegremente a los oprimidos en paro a tener confianza en un espejismo de planes de reordenamiento, colonias, y otras cosas por el estilo.**[20]** El título del film, *Die Drei von der Stempelstelle* (1932), era un franco plagio de la anterior *Die Drei von der Tankstelle,* de Thiele.

El recurso preferido consistía en pretender que los propios no privilegiados estaban completamente satisfechos con su suerte. En la comedia de Ufa *Ein Blonder Traum* (1932), la pobreza impulsa a dos limpia-ventanas y a una muchacha que actúa como proyectil humano en un circo a buscar abrigo en unos viejos coches de ferrocarril situados en una pradera. ¿Se quejan de su suerte? La canción que expresa los sentimientos de estas envidiables criaturas incluye las siguientes palabras: «Ya no pagamos alquiler, tenemos nuestro hogar en el corazón de la naturaleza, y si nuestro nido fuera aún más pequeño, no nos importaría».**[21]**

Puesto que la mayoría de las personas prefiere nidos más grandes, una serie de películas se dedicó a historias de éxito. Ufa produjo *Mensch ohne Namen* (*Hombres sin nombre*, 1932).**[22]** En ella, Werner Krauss representa a un industrial alemán que sufre un ataque de amnesia estando en Rusia como prisionero de guerra. Algunos años después de haber concluido ésta, recobra la memoria, regresa a Berlín y allí se entera de que las autoridades lo han declarado muerto. La escena en que un empleado trepa una enorme escalera entre dos pilas de ficheros y desde su altura le grita al hombre que ya no existe ilustra impresionantemente el mecanismo terrible de la burocracia

(Ilustr. 43). Para completar la desgracia del ex industrial, ni su esposa ni su amigo lo reconocen. Su involuntaria caída refleja la decadencia de la clase media durante la crisis. A partir de aquí la película se desarrolla en una dirección que recuerda extrañamente la película de Zille *Die Verrufenen*.[23] El hombre, que por supuesto planea el acostumbrado suicidio, es protegido por un oscuro agente de ventas y una estenógrafa sin empleo, y con su ayuda se reembarca en una carrera prominente. Adopta un nuevo nombre, después que le han negado el derecho de usar el propio, logra éxito con una invención suya y en su vuelo ascendente sólo difiere del ingeniero de *Die Verrufenen* en que se casa con la pobre estenógrafa en lugar de hacerlo con una chica de la clase media alta. Los tiempos eran malos para las estenógrafas y había que hacer algo en su favor.



43. *Hombres sin nombre*. El funcionamiento opresivo de la burocracia.

Los tiempos eran en realidad tan malos que ni aun los especialistas cualificados podían contar con conseguir nuevo empleo si eran despedidos. La mayoría de las películas de éxito hacían por lo tanto más hincapié en la suerte que en la capacidad como la verdadera fuente de carreras brillantes. Títulos característicos de filmes tales como *Das Geld liegt auf der Strasse, Morgen geht's uns gut* y *Es wird schon wieder besser* eran completamente comunes. Y sin que importara cuán improbables resultaran ser las películas

mismas, el público las devoraba, siempre que fueran fieles a su título. La suerte como vehículo del éxito; los alemanes deben de haber estado al borde de la desesperación para aceptar una noción tan extraña a sus tradiciones.

En todas esas películas, los empleados menores y la gente de la baja clase media eran los favoritos declarados de la fortuna. Representativa de toda la tendencia que alcanzó su punto culminante con las ingeniosas comedias de Erich Engel fue *Die Privatsekretärin* (1931), cuya tremenda popularidad estableció la maestría de Wilhelm Thiele para esas atractivas combinaciones. Una despejada muchacha de una pequeña ciudad (Renate Müller) se las ingenia para conseguir empleo en un banco de Berlín y mientras trabaja horas extraordinarias se le acerca una noche un superior, a quien ella cree otro empleado de oficina. Salen a pasar la velada juntos, y el resultado, ya previsto, es su ascenso a esposa del banquero.[24]

En la película *Die Gräfin von Monte Christo* (1932), producida por intermedio de Ufa, esta clase de sueño se convirtió en un verdadero cuento de hadas extraído de la vida diaria. Brigitte Helm, como extra cinematográfica, representa el papel de una dama que viaja en un lujoso automóvil. Las sesiones nocturnas comienzan, pero Helm y su amiga, en lugar de detenerse frente a la entrada del hotel de estudio, continúan su paseo y se detienen frente a un verdadero hotel de lujo, donde la supuesta dama es recibida como una huésped distinguida, a causa del nombre «Condesa de Monte Cristo» escrito en sus baúles vacíos. Una divertida intriga que envuelve a un desagradable ladrón de hotel y a un tramposo caballero le da la posibilidad de mantener las apariencias por corto tiempo y llevar un vida como la que ha deseado siempre, una vida enriquecida por la adoración que el caballero siente por ella. Un día la policía entra en escena; arresta al amante fullero y hubiera puesto sin duda fin a las andanzas de la falsa condesa si no fuera porque Ufa desea encender la esperanza en el corazón de las pobres extras. La escapada de la Helm se convierte en noticia de primera plana, y con su olfato para la publicidad, los directores del estudio no sólo detienen su persecución sino que le hacen firmar un ventajoso contrato; se probaba así este «opio cinematográfico» tendía a demostrar: que la vida diaria es un cuento de hadas.

Pero ¿cómo encariñarse con un hada benevolente? Aquí entra Hans Albers. Este actor cinematográfico, que antes había representado adúlteros y bribones bien vestidos, se convirtió repentinamente en el favorito número uno de la pantalla alemana, en la encarnación del Príncipe Encantado. Pommer lo hizo astro de cuatro películas de Ufa, y excepto la última, *F. P. 1 antwortet nicht* (*I. F. 1 no contesta*, 1932), en la que prevalecía la resignación

sentimental, Albers era invariablemente un glorioso vencedor, tanto si interpretaba al loco capitán de un crucero de opereta en *Bomben auf Monte Carlo* (1931), un amoroso payaso en *Quick* (1932), o un simple telegrafista en *Der Sieger* (1932).[25] Radiante de vitalidad, era extremadamente agresivo, y como bucanero nato, atrapaba cualquier oportunidad a su alcance. Pero cualquiera que fuese su empresa, atacar enemigos, cortejar jóvenes, todo lo hacía de manera natural, como si se dejara llevar por cambiantes humores y circunstancias, y no por la voluntad constante de realizar un proyecto. Era en efecto el polo opuesto de un intrigante. Puesto que no se preocupaba demasiado por su suerte, la Fortuna, por su parte, lo perseguía con la persistencia de una mujer enamorada y le tendía la mano para auxiliarlo cada vez que tropezaba en alguna de las muchas trampas preparadas para él. Por supuesto, tomaba la mano que ésta le ofrecía y se lanzaba hacia adelante tan atolondradamente como siempre. Cada película de Albers llenaba las salas de los barrios proletarios tanto como las de Kurfürstendamm. Esta dinamo humana con corazón de oro encarnaba en la pantalla lo que todos deseaban hacer en la vida (Ilustración 44).



44. *Der sieger*. Hans Alberts, la corporización de los ensueños populares.

18. LOS ASESINOS ESTAN ENTRE NOSOTROS

A pesar de todos los esfuerzos para mantener la neutralidad en favor del *statu quo*, la fachada de la Nueva Objetividad comenzó a desmoronarse después de 1930. Esto se corrobora por la desaparición de las películas de la calle y de la juventud que, durante el período de estabilización, habían servido a las predisposiciones autoritarias paralizadas como una ruidosa válvula de escape. Tales ensueños de la pantalla ya no eran necesarios, pues ahora que la parálisis había disminuido, podían manifestarse toda clase de inclinaciones, autoritarias o de cualquier otra índole. Como en el período de posguerra, la pantalla alemana se convirtió en campo de batalla de las tendencias interiores en conflicto.

En 1930, Potamkin escribió: «Hay indicios, en Alemania, de una férrea o voluntad que sacará al cine de su letargo y a los estudios de su *impasse*, forzándolos a tratar temas importantes. Alemania se aproxima a una crisis política, y con ella, a una crisis estética e intelectual».[1] El que sufre una crisis debe pesar todos los pros y los contras antes de determinar una línea de conducta. Esto es, precisamente, lo que hicieron los alemanes, a juzgar por dos importantes películas, *Der blaue Engel* y *M*, que pueden ser consideradas como manifestaciones de la situación psicológica de esa época. Ambas películas penetraron en las profundidades del alma colectiva, que, en filmes como *Das Lied vom Leben* y *Die Privatsekretärin*, se ignoraban por completo. Es verdad que durante los años de estabilización Pabst y Ruttmann también habían tratado de descubrir las capas subterráneas de la realidad contemporánea. Pero mientras ellos habían eludido la verdadera significación de sus películas por medio del melodrama o se mantenían indiferentes, *Der blaue Engel* tanto como *M* respiraban un hondo sentido de responsabilidad por todo lo que se exponía en ellas. Eran productos de una mente liberada del «letargo» a que alude Potamkin.

Der blaue Engel (*El ángel azul*, 1930) era un film de Ufa basado en la novela de Heinrich Mann *Professor Unrath*, que junto con otras novelas del mismo autor atacaba los vicios peculiares de la sociedad burguesa alemana. Cualquier nación depende de la introspección crítica como medio para preservarse, y el mérito duradero de Heinrich Mann estriba en que trató de desarrollar una variedad alemana de la literatura socialmente comprometida

que floreció en Inglaterra y Francia durante muchas décadas. Si cierta acritud no hubiera restringido sus puntos de vista aún podría haber ejercido mayor influencia.



45. *El ángel azul*. Jannings en el papel de profesor de quien se mofan sus discípulos.

Emil Jannings encarna al protagonista del film: un bárbaro profesor de la escuela superior de un pequeño puerto de mar. Este solterón, de mediana edad, choca violentamente con sus alumnos, preparados para percibir las muchas inhibiciones que subyacen a sus maneras tiránicas (Ilustr. 45). Cuando el profesor se entera que los muchachos frecuentan el camarín de Lola Lola, la estrella de una pequeña compañía de artistas que actúa en la taberna *El Angel Azul*, se decide a arreglar cuentas con la viciosa sirena. Llevado por la indignación moral y por unos mal disimulados celos sexuales, el tonto profesor se aventura en la guarida; pero en lugar de poner fin a los excesos juveniles, sucumbe a los encantos de Lola a Lola —Marlene Dietrich — hasta el punto de que comparte su lecho y luego le pide que se case con él. Como consecuencia debe abandonar la escuela. ¿Qué importa? Durante la fiesta de boda, en medio de la euforia, logra impresionar a los artistas con una maravillosa imitación del canto del gallo. Pero este éxito de su carrera como hombre libre es también el comienzo de su caída. Mientras la compañía viaja de ciudad en ciudad, Lola Lola no sólo lo hace fatigarse tras ella, sino que accede a la sugestión del director para que su marido ejecute su divertido canto del gallo en el escenario. Su humillación alcanza su cima cuando los artistas vuelven a *El Angel Azul* con la esperanza de causar sensación con el ex profesor. Su esperanza resulta justificada: toda la ciudad se lanza ansiosa a

escuchar el canto del gallo de su vecino. Cuando se le pide que haga su número lanza un terrible grito, sale del escenario y sin cesar de rugir comienza a estrangular a Lola Lola. El personal del cabaret domina al loco furioso y luego lo abandona, vencido. Entonces parece despertar de la pesadilla de su reciente existencia. Como un animal mortalmente herido que busca refugio en su cueva, se arrastra hacia la vieja escuela, entra en su salón de clase y allí muere.

Pommer, empeñado en crear artísticos filmes sonoros alemanes, contrató a Joseph von Sternberg para que dirigiera la película. Nacido en Austria, este brillante director de Hollywood había probado en *Underworld (La ley del hampa)* y *The Last Command (La última orden)* que era maestro en el arte de recrear ambientes en que se implicaban imperceptibles emociones. En *Der blaue Engel* suenan lejanas sirenas en el puerto, mientras Jannings camina por las calles nocturnas, hacia la taberna. Cuando, a punto de dejar la escuela para siempre, se sienta, solitario, en su escritorio, una toma en *travelling* abarca la clase vacía con la tierna lentitud de un último abrazo. Esta toma se repite al final de la película; entonces sirve como necrología que resume de manera impresionante la historia del hombre muerto, cuya cabeza se ha abatido sobre el escritorio. Los crudos interiores de *Der blaue Engel* están dotados de un poder de expresión que raramente se buscaba durante el período de estabilización. Hay una mescolanza promiscua de fragmentos arquitectónicos, personajes y objetos indiscriminados. Lola Lola canta su famosa canción sobre un minúsculo escenario, tan recargado de elementos que ella misma parece parte del decorado. Jannings se abre paso hacia su camarín, a través de un laberinto de redes de pescar y, poco después, aparece junto a una cariátide de madera que sostiene la diminuta galería desde la que contempla a su ídolo. Como en los filmes de posguerra de Carl Mayer, la persistente interferencia de objetos mudos describe el ambiente como un teatro de instintos desatados. Perfectos vehículos expresivos, transmiten la pasión tardía de Jannings tanto como las olas de excitación sexual que emanan de Lola Lola.

El éxito internacional de esta película —poco después de su presentación se abrió en París un club nocturno llamado *El Angel Azul*— puede atribuirse a dos razones fundamentales, la primera de las cuales fue, decididamente, Marlene Dietricn. Su Lola Lola fue una nueva encarnación del sexo. Esta berlinesa vulgar, de la pequeña burguesía, con sus piernas provocativas y sus maneras fáciles, mostraba una impasibilidad que incitaba a buscar un secreto detrás de su duro egoísmo y fría indolencia (Ilustr. 46). Su voz velada también insinuaba que tal secreto existía; cuando cantaba decía que sólo le interesaba

hacer el amor y nada más, vibrando con nostálgicas reminiscencias y esperanzas latentes. Su impasibilidad por supuesto no se alteraba, y quizá no había secreto en absoluto. La otra razón del éxito del film era su franco sadismo. Las masas se sienten irresistiblemente atraídas por el espectáculo de la tortura y de la humillación, y Sternberg especuló con su tendencia sádica haciendo que Lola Lola destruyera no sólo al propio Jannings, sino a todo su ambiente. Un motivo repetido en el film es el viejo reloj de la iglesia que con sus campanas repetía una melodía popular alemana dedicada al elogio de la lealtad y la honestidad *(Üb' immer Treu und Redlichkeit…),* melodía que expresa las creencias tradicionales heredadas por Jannings. En el pasaje final, inmediatamente después de que la canción de Lola Lola se haya desvanecido, esta melodía se escucha por última vez mientras la cámara muestra a Jannings muerto. Lola Lola lo ha matado, y paralelamente su canción desenfadada ha derrotado a la de las campanas.[2]



46. *El ángel azul*. Marlene Dietrich como Lola Lola:
piernas provocativas y una total impasibilidad.

Además de ser una historia sexual o un estudio del sadismo, la película de Sternberg resume vigorosamente las tradiciones de posguerra, señalando el término de la expresión de los instintos. Der blaue Engel puede ser considerada como una variación de *Die Strasse* de Karl Grune. Como el filisteo del salón de felpa, el profesor Jannings es representativo de la clase media; como él, se rebela contra las convenciones al cambiar la escuela por *El*

Angel Azul, contrapartida de la calle; y, exactamente como el filisteo, este rebelde en potencia se somete no ya a las viejas normas de la clase media sino a poderes mucho peores que aquellos de los que escapaba. Es significativo que aparezca más como la víctima del director que como el esclavo personal de Lola Lola. El amor se ha ido, la rendición incondicional subsiste. El filisteo de *Die Strasse*, el dueño del café en *Sylvester*, el portero del hotel *Der letzte Mann* y el profesor de la película de Sternberg, parecen todos conformados según el mismo modelo. Este personaje arquetípico, en lugar de hacerse adulto, se compromete en un proceso de regresión consumado con ostentosa autocompasión. *Der blaue Engel* muestra nuevamente el problema de la falta de madurez alemana y, además, desvela sus consecuencias tal como se manifiestan en la conducta de los muchachos y los artistas que, como el profesor, son hijos de la clase media. Su sádica crueldad deriva de la falta de madurez que empuja a su víctima al sometimiento. Es como si la película implicara una advertencia, pues estas figuras de la pantalla anticipan lo, que sucederá en la vida real algunos años más tarde. Los muchachos reflejan las juventudes hitlerianas, y el truco del canto del gallo es una modesta contribución a una serie de estratagemas similares, aunque más ingeniosas, muy usadas en los campos de concentración nazis.

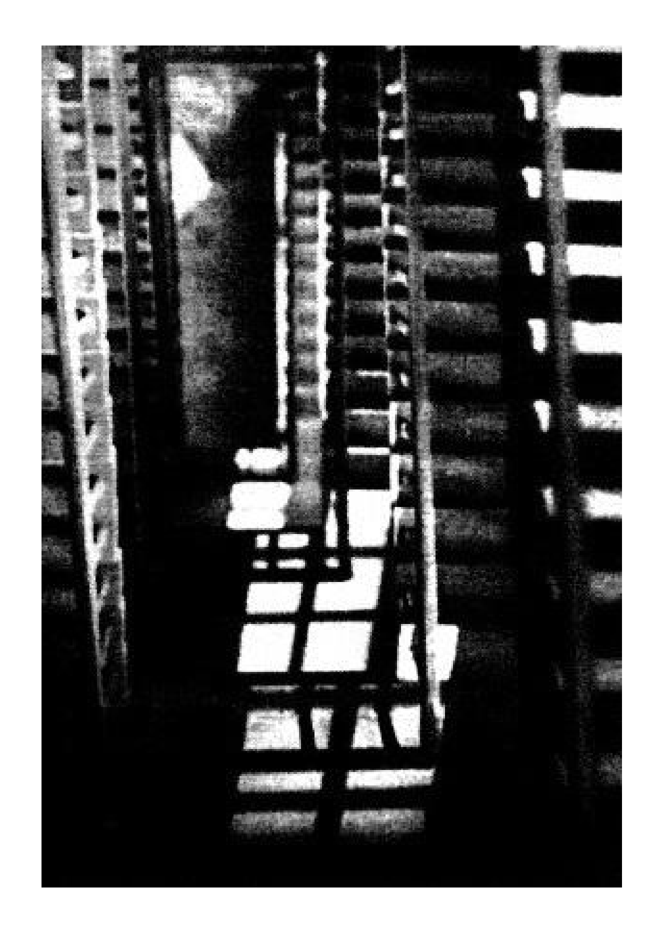
Dos personajes surgen de estos acontecimientos: el payaso de la compañía de artistas, figura muda que observa constantemente a su colega temporal, y el bedel de la escuela que está presente en la muerte del profesor y recuerda un tanto al sereno de *Der letzte Mann*. Tampoco habla. Ambos atestiguan pero no participan. No importa lo que puedan sentir, se abstienen de intervenir. Su resignación silenciosa preanuncia la pasividad de muchas personas bajo el gobierno totalitario.

Fritz Lang me relató que, en 1930, antes de que *M* entrara en producción, apareció en la prensa un breve anuncio del título provisional de su nuevo film *Mörder unter uns (Los asesinos están entre nosotros)*. Pronto recibió numerosas cartas amenazadoras, y lo que es aún peor, se le negó rotundamente el permiso para usar los estudios de Staaken para hacer esta película. «Pero ¿por qué esta incomprensible conspiración contra una película acerca de Kürten, el asesino de niños de Düsseldorf?», preguntó desesperadamente al director de los estudios. «*Ach!* Ya veo», dijo el director. Suspiró como aliviado e inmediatamente le dio las llaves del estudio de Staaken. Lang también comprendió; mientras discutía con el hombre, lo había agarrado de las solapas y visto la insignia nazi en su revés. *Los asesinos están*

entre nosotros: lo que sucedía era que el Partido temía comprometerse. «Ese día», agrega Lang, «alcancé la mayoría de edad política».

M se inicia con el caso de Elsie, una escolar que desaparece y a quien poco después se encuentra asesinada en un bosque. Puesto que su asesinato ha sido precedido y seguido por crímenes similares, la ciudad vive aterrada bajo una verdadera pesadilla. La policía trabaja febrilmente para atrapar al asesino de niños, pero con sus detenciones sólo logra perturbar los bajos fondos. Los principales criminales de la ciudad hacen una asamblea y deciden cazar ellos mismos al monstruo para recuperar la tranquilidad. Por una vez, sus intereses coinciden con los de la ley. Aquí, Thea von Harbou tomó un motivo de la *Dreigroschenoper*, de Brecht:**[3]** la banda de criminales consigue la ayuda de una organización de mendigos, convirtiendo a sus miembros en una red de secretos espías. Aunque la policía, mientras tanto, identifica a un viejo internado de un manicomio como el asesino, los maleantes organizados, con la ayuda de un mendigo ciego, ganan por la mano a los detectives. Por la noche irrumpen en el edificio de oficinas donde se ha refugiado el fugitivo, lo sacan de un desván y luego lo arrastran a una fábrica desierta, donde improvisan una especie de tribunal que finalmente pronuncia su sentencia de muerte. La policía aparece a tiempo para llevarlo ante las autoridades.

Presentada en 1931, esta producción Nero encontró un eco entusiasta en todas partes. No sólo fue el primer film sonoro de Lang sino su primer film importante después de las presuntuosas insignificancias que había hecho durante el período de estabilización. *M* alcanza el nivel de sus primeros filmes, *Der müde Tod* y *Die Nibelungen*, y además los sobrepasa en virtuosismo. Para aumentar el valor documental de la película se insertan reportajes visuales de los procedimientos corrientes de la policía, de manera tan hábil, que parecen parte de la acción. Un montaje ingenioso entrelaza los ambientes de la policía y los bajos fondos: mientras los cabecillas de la banda discuten sus planes, expertos de la policía también se sientan a conferenciar, y estas dos reuniones se comparan mediante rápidos y constantes cambios de escena que se unifican por una sutil asociación. El toque cómico implícito en la cooperación entre lo ilegal y la ley se materializa en varias ocasiones. Los testigos rehúsan ponerse de acuerdo sobre los detalles más simples; inocentes ciudadanos se acusan encarnizadamente unos a otros. Contrapuestos a estos alegres interludios, los episodios que se concentran en los asesinatos aparecen aún más horripilantes.



47. *M. El vampiro de Düsseldorf*. El hueco de la escalera, vacío, se hace eco de los gritos de la madre de Elsie.

El imaginativo uso del sonido que hace Lang para intensificar el miedo y el terror no tiene paralelo en la historia del cine sonoro. La madre de Elsie, después de haber esperado muchas horas, sale de su departamento y, desesperadamente, grita el nombre de la criatura. Mientras resuenan sus gritos: «¡Elsie!», las escenas siguientes pasan por la pantalla: el vacío foso de la escalera (Ilustr. 47); la vacía buhardilla, el plato sin usar de Elsie sobre la mesa de la cocina, un lejano fragmento de césped donde está su pelota, su globo en los alambres telegráficos, el mismo globo que el asesino había comprado al mendigo ciego para ganarse la confianza de la chiquilla. Como punto de apoyo, el grito «¡Elsie!» subraya estas tomas, de otra manera inconexas, uniéndolas en una siniestra narración. Cada vez que el asesino se ve poseído por la lujuria del crimen silba unos compases de una melodía de Grieg. El silbido se adelanta como un nefasto presagio de su aparición mortal. Se ve a una niña caminando: mientras ella se detiene frente al escaparate de un comercio, la horripilante melodía de Grieg se le aproxima y, repentinamente, la calle luminosa se oscurece con sombras amenazadoras. Más tarde el silbido alcanza al mendigo ciego por segunda vez, y, de esta manera, permite el aprisionamiento y la condena del asesino. Otro sonido

fatal es el producido por su vano esfuerzo en arrancar con su cortaplumas la cerradura de la puerta que se ha cerrado detrás de él, en el desván. Cuando los criminales recorren el piso superior del edificio de oficinas, este ruido chirriante que semeja el roer de una rata delata su presencia.[4]

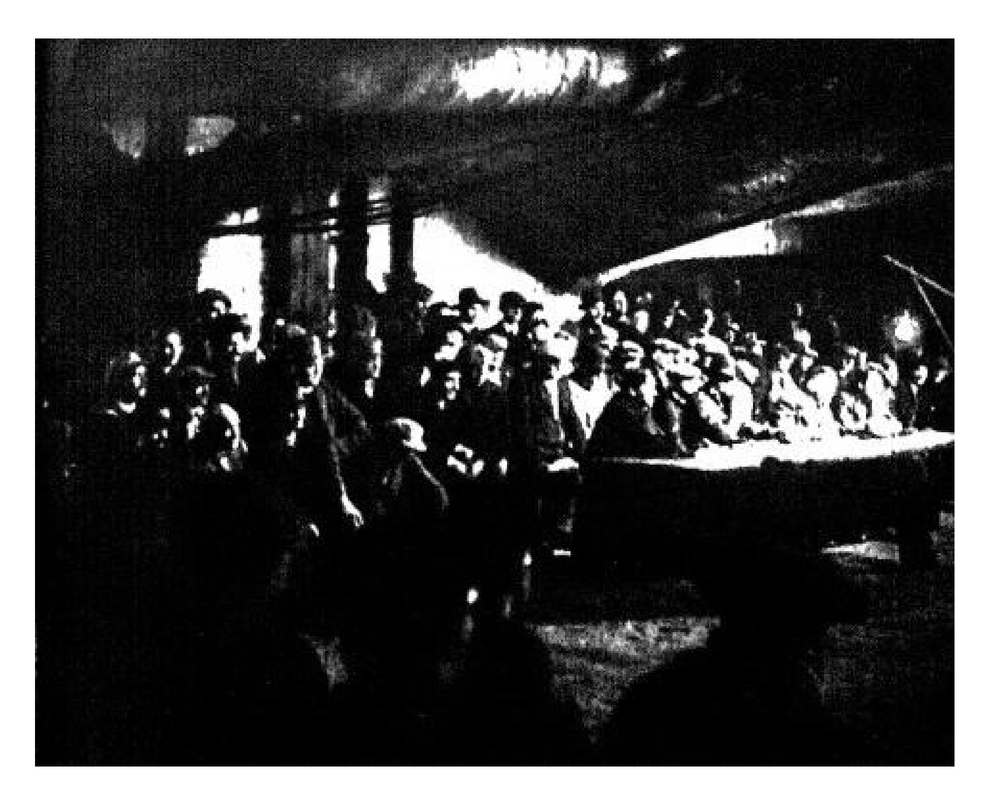
El verdadero núcleo de la película es el propio asesino. Peter Lorre lo encarna incomparablemente, como un pequeño burgués algo infantil que come manzanas en la calle y que, aparentemente, no es capaz de matar una mosca. Su casera, al ser interrogada por la policía, describe a este inquilino suyo como una persona tranquila y correcta. Es gordo y parece más afeminado que resuelto. Un hábil recurso visual sirve para caracterizar sus tendencias morbosas. En tres ocasiones diferentes multitud de objetos inanimados, mucho más intrusos que en *Der blaue Engel* rodean al asesino; parecen estar a punto de ahogarlo. Parado frente a una cuchillería, es fotografiado de tal manera que su cara aparece dentro de un reflejo romboidal de brillantes cuchillos (Ilustr. 48). Sentado en la terraza de un café, detrás de un enrejado cubierto de hiedra, con sólo sus mejillas visibles a través del follaje, sugiere una bestia de presa que acecha en la selva. Finalmente, atrapado en el desván, apenas se lo puede distinguir, entre los mezclados escombros, cuando trata de evadir a sus capturadores. Puesto que en muchos filmes alemanes el predominio de objetos mudos simboliza el ascendiente de los poderes irracionales, estas tres tomas pueden considerarse un recurso para definir al asesino como prisionero de instintos incontrolables. Las fuerzas del mal lo abruman exactamente en la misma medida en que los múltiples objetos se ciernen sobre su imagen en la pantalla.



48. *M. El vampiro de Düsseldorf*. Los cuchillos que se reflejan alrededor de la cara de Peter Lorre lo definen como un prisionero de sus instintos perversos.

Esto es corroborado por su propio testimonio ante el tribunal de criminales y mendigos, episodio que se inicia con un par de tomas que traducen perfectamente el choque que experimenta en ese momento. Tres criminales, insensibles a las frenéticas protestas del asesino, lo empujan, lo arrastran y lo patean hacia adelante. Cae al suelo. Mientras comienza a mirar a su alrededor, al primer plano de su cara —una cara distorsionada por el furor y el miedo— sucede abruptamente una toma que examina el grupo de criminales, mendigos y mujeres de la calle, ubicados frente a él (Ilustr. 49). La impresión de choque resulta del terrible contraste entre el maltrecho individuo sobre el piso y este inmóvil grupo, compuesto en el mejor estilo monumental de Lang, que lo observa en pesado silencio. Es como si el asesino hubiera chocado inesperadamente contra un muro humano. Entonces, en una tentativa de justificación, explica sus crímenes de esta manera: «Me siento obligado a caminar a lo largo de las calles y siempre va detrás de mí alguien. Soy yo. A veces me siento a mí mismo detrás mío y sin embargo no puedo escapar… Quiero huir; debo huir. Los espectros me persigue siempre, a menos que lo haga. Y después, parado frente a un cartelón, leo lo que he

hecho. ¿He hecho yo eso? Pero yo no sé nada de esto. Lo detesto… yo debo abominarlo… debo… ya no puedo más…».



49. *M. El vampiro de Düsseldorf*. El grupo de criminales, pordioseros y mujeres de la calle reunidos para el juicio del asesino del muchacho.

Junto con las deducciones del contexto visual, esta confesión aclara que el asesino pertenece a una vieja familia de la cinematografía alemana. Se asemeja al Baldwin de *Der Student von Prag*, que también sucumbe al hechizo de su otro yo demoníaco; y es descendiente directo del sonámbulo Cesare. Como Cesare, vive bajo la obligación de matar. Pero mientras el sonámbulo se rinde incondicionalmente al poder de la voluntad superior del Dr. Caligari, el asesino de niños se somete a sus propios impulsos patológicos y, además, se percata totalmente de su sometimiento forzado. La manera en que él lo reconoce revela su afinidad con todos esos personajes, cuyo antepasado es el filisteo de *Die Strasse*. El asesino es el eslabón entre dos familias cinematográficas. En él se funden las tendencias encerradas en el filisteo y el sonámbulo. No es simplemente un compuesto fortuito del asesino habitual y el sumiso pequeño burgués; de acuerdo con su confesión, este Cesare modernizado es un asesino a causa de su sumisión al imaginario Caligari que hay dentro de sí. Su apariencia física sustenta la impresión de su completa falta de madurez, una falta de madurez que también explica la hipertrofia desenfrenada de sus instintos criminales. En su análisis de este personaje, que no es tanto un rebelde reaccionario como un producto de la

regresión, *M* confirma la moraleja de *Der blaue Engel*: en el comienzo de la regresión las terribles explosiones del sadismo son inevitables. Ambas películas tratan de la situación psicológica de esos años cruciales, y ambas anticipan lo que iba a suceder en gran escala, a menos que la gente pudiera liberarse de los espectros que la perseguían. El molde preestablecido aún no se había abandonado. En las escenas de las calles de *M* los símbolos familiares, tales como la espiral giratoria de un negocio de óptica y el policía guiando a la criatura a través de la calle, resucitaban otra vez.[5] La combinación de estos motivos con el del títere, que salta incesantemente arriba y abajo, revela el titubeo del film entre las nociones de anarquía y autoridad.

19. HEREJIAS TIMIDAS

Campo de batalla de tendencias internas en conflicto, la pantalla alemana del período prehitleriano estaba dominada por dos grupos de películas. Uno de ellos atestiguaba la existencia de predisposiciones antiautoritarias. Incluía películas interesadas en la humanización y el progreso pacífico; algunas veces fueron tan lejos como para manifestar hasta notorias inclinaciones izquierdistas.

Entre las películas de este primer grupo, dos implicaban visiblemente que los procesos regresivos enfatizados en *Der blaue Engel* y *M* podían ser conjurados bajo el *statu quo*. *Berlin-Alexanderplatz* (*Hampa*, 1931), realizada por Piel Jutzi, según la famosa nove a de A. Döblin, se oponía tácitamente a la perspectiva sombría de Sternberg y de Lang. Era un drama del bajo fondo, con muchas tomas documentales a la manera del *Berlin* de Ruttmann que, ocasionalmente, derivaba en una confusión visual que frenaba toda la acción. El principal personaje del film es Franz Biberkopf, una verdadera figura de Zille, espléndidamente encarnada por Heinrich George. Después de cumplir una condena por asesinato, se convierte en un vendedor ambulante en Alexanderplatz y es perfectamente feliz con su muchacha hasta que aparece Reinhold, el jefe de una banda de malhechores. Este bribón de aspecto anímico le propone a Biberkopf, algo lento de entendimiento, que se una a la banda. Pero pronto la innata honestidad del nuevo socio interfiere tanto con las actividades de los criminales, que éstos lo arrojan de un auto en marcha a toda velocidad. Allí queda. Meses más tarde, con el brazo derecho amputado, va a ver a Reinhold, no para vengarse, sino para ofrecerle su completa colaboración. Biberkopf se ha vuelto un inválido amargado que desespera de ganarse la vida honestamente. Su participación en bien planeados asaltos le permite gozar de una cómoda existencia en a compañía de una nueva muchacha, Mieze. Pero su suerte no dura mucho. Reinhold intenta poseer a Mieze, la atrae con engaños a un bosque, y como ella no se rinde a su deseo, la asesina en un rapto de furia. Una muestra de genuino cine es la escena en que un grupo de *boy-scouts* pasa cantando por el camino inmediatamente antes de que el asesino resurja de entre los arbustos para alejarse velozmente en su automóvil. La policía captura a Reinhold a tiempo para evitar que Biberkopf lo mate; Biberkopf, abandonado a sí mismo, retoma el camino

honesto y vuelve a ser vendedor ambulante.[1] En el final de la película se lo ve en Alexanderplatz con una especie de títere «tentetieso» que lleva escrito: «El títere siempre vuelve a enderezarse». ¿Por qué siempre se endereza? Porque el contrapeso de metal está en su debido lugar.

La moraleja es obvia: el que tiene el corazón en su debido lugar puede soportar cualquier crisis sin ser corrompido. Esto está ejemplificado por la propia trayectoria de Biberkopf. Cuando un profundo resentimiento le empuja a hacer causa común con Reinhold parece a punto de seguir el modelo fijado por el asesino de niños y sus antecesores. Pero a diferencia de ellos, consigue desembarazarse de los espíritus del mal. El propio Biberkopf es un «tentetieso». Vagamente parecido al conde de *Schatten*, tiende a probar que durante el período prehitleriano la imagen de la sumisión no era de ninguna manera sacrosanta.

El problema es si su metamorfosis va lo suficientemente lejos como para volver al público contra esta imagen. La primera vez que Biberkopf aparece como buhonero en Alexanderplatz pide a algunos hombres de la S.A. que están entre la multitud que le rodea que se acerquen; se lo pide muy bondadosamente, como si fueran espectadores anónimos. Este incidente, carente de importancia en sí mismo, ilustra patentemente el limitado alcance de su actitud de «tentetieso». Sin duda, su corazón está en su debido lugar; pero a él no le concierne dónde lo tengan otros. No importa que las condiciones sociales sean muy difíciles si él puede seguir adelante como honesto vendedor. Biberkopf se ha hecho adulto en un limitado sentido personal, su principal característica es una mezcla de honestidad privada e indiferencia política. Sería inconcebible que cualquier Biberkopf como éste hiciera frente a la corriente de regresión aun habiéndola vencido dentro de sí.

Aunque la transformación de Biberkopf de infanticida potencial en personaje semimaduro resulta tener pocas consecuencias, anticipa la negación del principio conductor proclamado por los nazis. De alguna forma *Berlin-Alexanderplatz* alentaba la creencia en una evolución positiva del régimen republicano existente. Otra débil sugerencia de mentalidad democrática fue la encantadora película infantil de gran éxito *Emil und die Detektive* (*Emil y los detectives*, 1931), de Gerhart Lamprecht, basada en una popular novela de Erich Kästner; por lo menos esta producción de Ufa no incluía nada que justificara los siniestros presagios de *M* y *Der blaue Engel*. Emil es un niño de una pequeña ciudad al que su madre envía a Berlín en una importante misión: tiene que llevar dinero a su abuela. En el tren, un ladrón le roba. Tan pronto

como llegan, Emil comienza a perseguir al ladrón: persecución que merced a la cooperación de una banda de bribonzuelos berlineses se transforma en una verdadera cruzada infantil. Apasionados detectives, los chicos establecen su cuartel general en un terreno desocupado, Frente al hotel del ladrón, y, con aptitud verdaderamente alemana para la organización, piensan hasta en designar a uno de ellos para hacerse cargo de los mensajes telefónicos. Sus actividades asumen tales Proporciones que provocan la intervención policial, y puesto que el malhechor resulta ser un ladrón de bancos muy buscado, los jóvenes reciben la recompensa de mil marcos ofrecida por su captura. Cuando Emil regresa a su hogar en compañía de sus nuevos amigos, todos los habitantes de la ciudad se reúnen en el campo de aviación para saludar a los héroes.

La figura literaria del detective está estrechamente relacionada con las instituciones democráticas.[2] A través de su elogio de la policía secreta juvenil, *Emil und die Detektive* sugiere cierta democratización de la vida diaria alemana. Esta conclusión se apoya tanto en la conducta independiente y autodisciplinada de los muchachos como en el procedimiento de la filmación directa. Claras y sencillas tomas documentales de las calles de Berlín retratan la capital alemana como una ciudad donde florecen las libertades civiles. La atmósfera brillante que envuelve estos pasajes contrasta con la oscuridad que invariablemente rodea a Fritz Rasp, quien interpreta al ladrón. Viste chaqueta negra y tiene todos los rasgos del espantajo de los cuentos de niños. Cuando se duerme en su habitación del hotel, Emil, en uniforme de mensajero, sale de debajo de la cama y busca el dinero robado: un joven valiente engullido por sombras amenazadoras. La luz derrota definitivamente a la oscuridad en la magnífica secuencia en la que el ladrón es eventualmente arrinconado. Bajo el radiante sol de la mañana, que parece mofarse de su atemorizada negrura, este Pied Piper al revés trata en vano de escapar de la creciente multitud de chicos que lo persiguen y acorralan (Ilustr. 50).



50. *Emil y los detectives*. El ladrón, un Flautista de Hamelin a la inversa, perseguido por los niños bajo un radiante sol matutino.

Indudablemente, el triunfo de la claridad ayuda a expresar lo que puede ser considerado como el espíritu democrático del film. Sin embargo, este espíritu evade su definición. En lugar de cristalizar en una convicción concreta, permanece como una disposición suficientemente fuerte para neutralizar las tendencias patriarcales que tratan de afirmarse en diversas escenas del film. Dada la vaguedad de esta disposición —resultante también de un extendido interés en asuntos infantiles políticamente ambiguos— parece inevitable sacar la conclusión de que las actitudes democráticas sustentadas en el film carecen de vitalidad.

Otras películas del primer grupo prehitleriano fueron más explícitas. Atacaban abiertamente el problema de la autoridad. A diferencia de los filmes de juventud, del período de estabilización —sueños de la pantalla en los que la simpatía por la autoridad había sido disfrazada como protesta contra la autoridad—, estos filmes eran completamente ingenuos al criticar la conducta autoritaria.

Entre ellos destaca *Mädchen in Uniform* (*Muchachas de uniforme*, 1931), producida por la Deutsche Film Germeinschaft. Se basó en la obra *Gestern und Heute*, de Christa Winsloe. Leontine Sagan dirigió la película bajo la guía de Carl Froelich, uno de los más experimentados directores del cine alemán.

Mädchen in Uniform, con un reparto exclusivamente femenino, refleja la vida de una escuela-internado de Potsdam para las hijas de oficiales pobres, que, no obstante, pertenecen a la aristocracia. Al presentar este ambiente, el

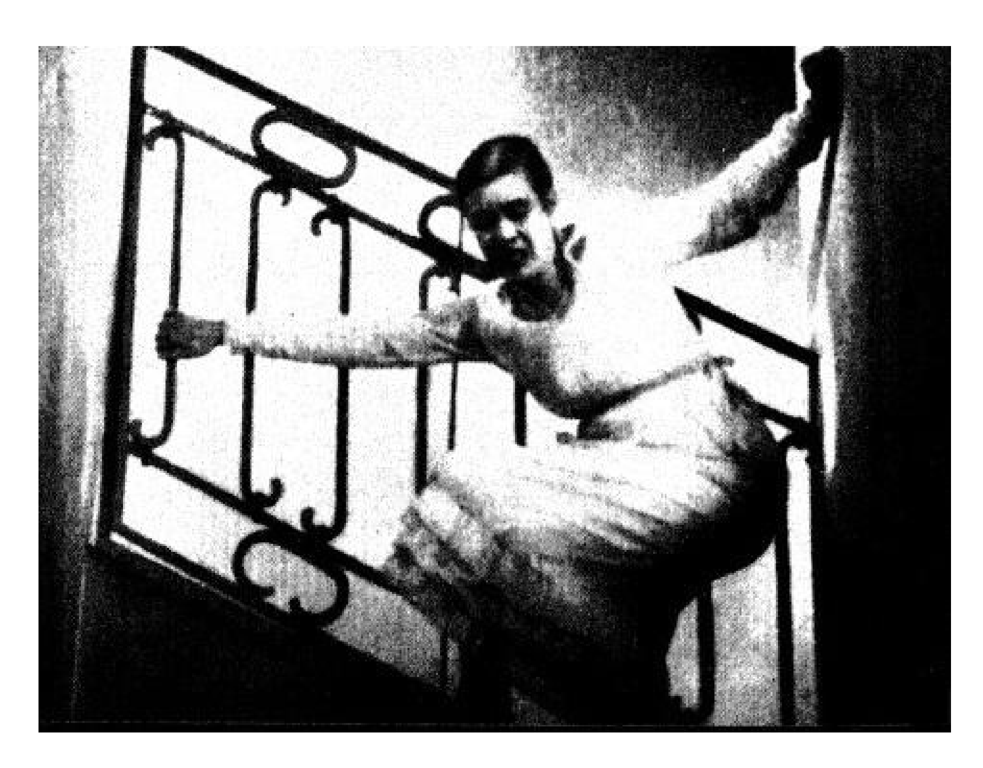
film, expone los devastadores efectos del prusianismo sobre una joven sensible. La directora de la escuela es la encarnación del «espíritu de Potsdam». Y como otro Federico el Grande femenino, anda siempre con un bastón y dicta órdenes del día que recuerdan las gloriosas jornadas de la Guerra de los Siete Años (Ilustr. 51). Por ejemplo cuando, molesta por las quejas de la escasa comida, decreta: «Con disciplina y hambre, hambre y disciplina, nos levantaremos de nuevo». Mientras las chicas, en general, tratan de resistir el severo tratamiento, Manuela, una recién llegada, sufre intensamente el rigor a causa de su tierna e imaginativa naturaleza, Ella anhela ayuda comprensiva y encuentra cruel eficacia. Sólo una maestra es simpática: Fräulein von Bernburg. Esta mujer, cuya belleza ha comenzado a marchitarse bajo el esfuerzo de la resignación, no está bastante resignada para dejar de abogar por una educación más considerada. «No puedo soportar la forma en que usted transforma a las niñas en aterrorizadas criaturas», le dice a la directora en un arranque de insubordinación que provoca su furor. Manuela siente el afecto de Fräulein von Bernburg y le profesa y corresponde con una pasión que encierra su reprimido deseo de amor. Después de una representación teatral, en honor del aniversario de la directora —un día de inocente diversión y general euforia—, esta pasión oculta estalla. La niña está alegre por su éxito como actriz, y un poco de ponche aguado provoca el desenlace. En estado de frenesí, expresa sus más íntimos sentimientos por su amada maestra y luego se desmaya. Las consecuencias son terribles: por orden de la escandalizada directora nadie puede hablar a la culpable. Fräulein von Bernburg desoye esta prohibición, pero sólo consigue aumentar la angustia de la niña. Manuela se cree abandonada por su ídolo y trata de suicidarse. Está a punto de arrojarse desde lo alto de una escalera, cuando sus compañeras llegan y la rescatan. Atraída por el desacostumbrado tumulto, la directora se aproxima enérgicamente, lista para aplastar la revuelta. Le cuentan lo sucedido, y es como si repentinamente le arrancaran su autoridad. Convertida de golpe en una mujer vieja y encorvada, se retira bajo las miradas acusadoras de las niñas y, silenciosamente, desaparece en el oscuro corredor.



51. *Muchachas de uniforme*. La directora, un Federico el Grande femenino.

La película debe parte de su fama a su interpretación. La Manuela de Hertha Thiele es un compendio único de dulce inocencia, temores ilusorios y emociones confusas. Mientras ella encarna la adolescencia con su manifiesta vulnerabilidad, Dorothea Wieck, en el papel de Fräulein von Bernburg, brilla aún con una juventud que se desvanece irreparablemente. Cada gesto suyo dice de batallas perdidas, esperanzas enterradas y deseos sublimados. La puesta en escena, más severa que atrevida, sobresale en delicados matices. Potsdam es magistralmente caracterizada a través de simples *leitmotivs*, como la estatua de un militar, el campanario en forma de soldado de la iglesia parroquial y el lejano sonido de trompetas de la guarnición. Hacia el final de la película una majestuosa princesa, coronada por un enorme sombrero de plumas, pasa revista a las niñas; la ironía al traducir su superficial benevolencia no podría ser más sutil. Quizá la más perfecta muestra de efectiva moderación es la repetida inserción de la hermosa y vieja escalera del hall de la escuela. Las primeras vistas sirven para familiarizarnos con ella. Cuando reaparece en la mitad de la película, las niñas se divierten en arrojar objetos desde lo alto de la misma, y luego, estremeciéndose, expresan su horror por el abismo que se abre debajo de ellas. Estas dos series de tomas capacitan al público para aquilatar la significación de la escena final en la que Manuela, pensando en su suicidio, sube la escalera: su aparición en lo alto de ella evoca inmediatamente el estremecimiento de las niñas y el objeto en el vacío (Ilustr. 52). Para precisar la imagen de Manuela se explota el poder simbólico de la luz, muy a la manera de *Emil und die Detektive*. A través de la

película, su cara iluminada aparece contra fondos brillantes, de manera que parece formar parte de ellos. Esta transparencia hace a Manuela particularmente conmovedora.



52. *Muchachas de uniforme*. Para preparar a los espectadores para esta escena, la escalera aparece a lo largo de todo el film.

Mädchen in Uniform gozó de inmensa popularidad. En Alemania fue considerada la mejor película del año; en Norteamérica los críticos se mostraron entusiasmados.**[3]** *The National Board* elogió la película como «una de las más humanas que se han hecho en todo el mundo»;**[4]** el *New York Herald Tribune* la llama «el drama de la necesidad de ternura y simpatía opuesto a la dureza de un tiránico sistema de dominación en un internado».**[5]** Fue Potamkin, otra vez, quien trascendió esas fáciles generalizaciones. Identificó a la película como un documento específicamente alemán y lo criticó por su timidez. «*Mädchen in Uniform*… es sincera, pero cautelosa; no se arriesga en su propio terreno, y aún conserva una respetable distancia de sus propias deducciones sociales».**[6]**

Esta crítica se mantiene. Lo que superficialmente parece un ataque contra la rígida disciplina prusiana es en última instancia un mero alegato por su humanización. Es verdad que la directora acusa a Fräulein von Bernburg de fomentar el descontento entre las niñas y la califica de rebelde. Pero esta extraña rebelde es tan leal al sistema que la ha destrozado, que en su última conversación con Manuela hace un esfuerzo por convencerla de las buenas

intenciones de la directora. No desea romper con «el espíritu de Potsdam»; ella sólo combate sus excesos. Uno se siente tentado de sospechar que su comprensiva, si no maternal actitud hacia las niñas, se origina en emociones tradicionales inherentes al régimen autoritario. Fräulein von Bernburg es una hereje que ni siquiera imagina que se puedan cambiar las tradiciones que comparte con la directora, por un «nuevo orden».

En toda la película no hay indicio de que los procedimientos autoritarios puedan ser reemplazados por los democráticos. Esto explica la conjetura de Potamkin: «La película no evita dejar un sentimiento de fe en la princesa, la benefactora, que de haberlo sabido, hubiera cambiado la opresión de la disciplina arbitraria; aún persiste una nostalgia por la nobleza».[7] La escena final, es verdad, se detiene en la simbólica derrota de la directora: el prusianismo parece definitivamente vencido cuando ella se vuelve por el oscuro corredor, dejando en brillante primer plano a Fräulein von Bernburg y las niñas. Aunque, finalmente, esta misma escena invalida la impresión de que la directora haya abdicado. Mientras las sombras la envuelven, las trompetas de la guarnición vuelven a sonar. Ellas tienen la última palabra en la película. La reasunción de este motivo en tan importante momento revela inequívocamente que el principio de autoridad no ha sido conmovido. La directora continuará conservando, el cetro. Y cualquier posible ablandamiento de la disciplina sólo redundaría en beneficio de su conservación.[8]

Simultáneamente con *Mädchen in Uniform* apareció otra película que cultivaba los mismos principio: *Der Hauptmann von Köpenick* (1931). Fue realizada por Richard Oswald sobre una obra —de 1928— de Carl Zuckmayer del mismo título; pieza teatral construida sobre la verdadera historia del famoso zapatero remendón William Voigt, quien advirtió al mundo de 1906 sobre los abusos del militarismo prusiano. En la pantalla, el actor Max Adalbert encarnaba este personaje con tal autenticidad vernácula que, indudablemente, contribuyó al éxito del film en Alemania y en el extranjero.

Siguiendo fielmente la obra, el film va más lejos en su crítica de los métodos de la policía prusiana bajo el káiser. La policía, no contenta con rehusar un pasaporte al antiguo presidiario Voigt, lo expulsa de todas las ciudades como indeseable desocupado. Es un círculo vicioso, como él mismo lo reconoce: si hubiera tenido trabajo, las autoridades le habrían dado un pasaporte, pero como no lo tenía, no podía aspirar a conseguir empleo, El pasaporte se convierte en su obsesión (una obsesión que millones de europeos

perseguidos por Hitler encontrarían perfectamente comprensible). En su desesperación, el ingenioso remendón decide explotar el hechizo que cualquier uniforme de oficial ejerce sobre los soldados y civiles alemanes. Compra un viejo uniforme usado y se lo pone en un mingitorio del cual emerge un semidiós. Su disfraz es más que aparente; pero ¿quién se hubiera atrevido a investigar un fenómeno mágico? El auto-nombrado capitán conduce a algunos escuadrones de soldados que encuentran en la calle al ayuntamiento de Köpenick; arresta a los aturdidos oficiales superiores «por orden de su Majestad», sin chocar con la más ligera duda sobre su derecho a hacerlo, y luego pregunta por la oficina de pasaportes, objetivo verdadero de su expedición militar. Pero no hay oficina de pasaportes en Köpenick. Voigt arroja el disfraz y desaparece. Pero la historia de su hazaña se difunde, y todo el mundo se ríe del «capitán de Köpenick». El film acentúa particularmente el hecho de que el káiser también se rió bastante. Al fin, el remendón se rinde a la policía. Lo perdonan y le conceden el pasaporte, por orden de su Majestad.

Una indefinida mescolanza de sátira y comedia, este film es aún más ambiguo que *Mädchen in Uniform*. Ridiculiza el temor reverente de los alemanes por el uniforme y justifica al mismo tiempo el militarismo prusiano como tal. Pues la risa del káiser tanto como su indulgente perdón reducen la cadena de absurdos a insignificantes defectos de un régimen firme y fuerte, que bien puede permitirse tolerarlos. Una secuencia, además, sugiere que estos errores surgen de la misma *Weltanschauung*, que es también la fuente del poder de Prusia. Voigt, conmocionado por una nueva orden de expulsión, la muestra a su bondadoso cuñado Friedrich, quien ha tratado constantemente de rehabilitarlo. Friedrich responde: «Yo no acepto y ni siquiera considero que deba oír lo que dices. Estamos gobernados por la justicia. Y aunque estés aplastado, tendrás que someterte a ella. Deberás mantenerte tranquilo y entonces, por fin, habrás de pertenecernos».

Este estallido de un autoritario nato es registrado sin una sombra de ironía. Además, el film tiende a probar que Voigt vive según los dogmas de Friedrich. Hacia el final, cuando la policía lo interroga, declara que su deseo de ser enterrado en su suelo nativo le impidió cruzar las fronteras para ponerse a salvo. Este rebelde involuntario aún desea ardientemente «pertenecer». En lo íntimo de su alma, él es de ideas tan militaristas como su cuñado, y así se desprende de la última escena que resume el motivo de las tomas iniciales del film: una columna de soldados marchando al son de una banda militar. Voigt, convertido en un hombre libre con pasaporte, se acerca a

los soldados, sus pies parecen electrizados, y marcha en su compañía. Los Friedrich han vencido.

Otra película que trató del problema del militarismo fue *Kadetten* (*Cadetes*, 1941), novela sobre la academia de Lichterfelde, cuna del cuerpo de oficiales prusianos. Mientras *Mädchen in Uniform* exponía honestamente las deficiencias de la disciplina autoritaria, *Kadetten* las ocultaba cuidadosamente. En esta invertebrada producción de clase «B» West Point alemán es mostrado como una escuda a privilegiada, cuyo director tiene todos los rasgos de un moderado filántropo; por lo menos, la directora de *Mädchen in Uniform* lo hubiera considerado despreciable como tal. Fue un fútil encubrimiento. Pero como se ha hecho notar anteriormente, mucha gente deseaba creer que, a pesar de la crisis, todo iba bien.[9] Por supuesto, su escapismo sólo benefició a los de ideas autoritarias.

En la deliciosa *Liebelei*, de Max Ophuls, film vienés inspirado en la famosa obra homónima de Schnitzler, que había sido varias veces trasladada a la pantalla, se manifiestan sentimientos fuertemente antimilitaristas. Esta última versión fue presentada en Berlín el 16 de marzo de 1933. En ella contrasta de manera muy conmovedora la ternura de una historia de amor con la severidad del código de honor militar. Un joven teniente, enamorado de una dulce joven vienesa, es llamado a rendir cuentas por un barón que lo cree amante de la baronesa. En realidad, el teniente ha roto esta *liaison* poco tiempo antes. Sin embargo, el código de honor exige un duelo. El teniente cae muerto y la joven se arroja por una ventana en un arranque de desesperación.

Al presentar este terrible triunfo de los prejuicios convencionales, el film señala insistentemente su propia caducidad y anacrónica moral. Cuando el amigo del teniente, otro oficial, rehúsa ser padrino de un duelo provocado por una causa ya inexistente, su coronel le dice que tendrá que dejar el ejército; a lo que el oficial contesta que está pronto para comenzar una nueva vida en una plantación brasileña de café. La importancia de esta declaración está realzada por el adecuado esplendor de los episodios amorosos. Ellos irradian genuina emoción. En la mitad del film, el teniente y la joven pasean en un trineo tirado por caballos a través de un bosque nevado, mientras se susurran mutuamente: «juro que te amo», Finalmente, después que la joven se ha suicidado, su amor les sobrevive en dos tomas: la primera enfoca la habitación de la joven, mientras su voz susurra: «Juro…»; la segunda, que evoca la imagen de los bosques nevados, es acompañada por las palabras «… que te amo». El código del honor aparece como el más odioso instrumento para destruir un amor tan intenso.

Considerando las implicaciones de *Liebelei*, su presentación en la hora del triunfo definitivo de Hitler puede parecer inoportuna. Pero el público disfrutó de la película solamente como una historia de amor, impregnada de la encantadora atmósfera de la Viena imperial, que hubiera sido inimaginable sin sus tenientes. Desde este ángulo, el duelo no fue más que un remoto suceso, destinado a añadir el toque trágico que muchos alemanes consideran signo infalible de profundidad nacional.

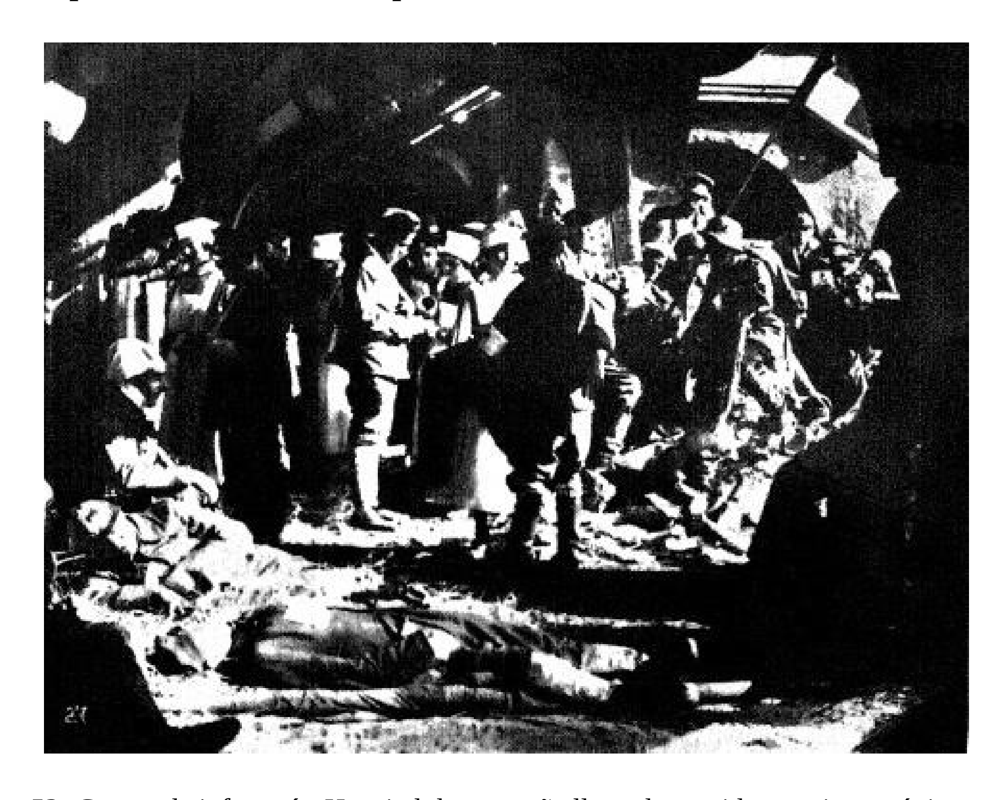
20. POR UN MUNDO MEJOR

Es particularmente notable que aquellos filmes del primer grupo prehitleriano, que inducían abiertamente a la crítica social, se contaran entre las máximas realizaciones artísticas de su tiempo. Calidad estética y simpatías izquierdistas parecían coincidir.

Pabst tomó una vez más la delantera. En los tres filmes importantes que realizó durante el período prehitleriano, su preocupación por los problemas sociales sobrepasó sus inclinaciones melodramáticas, características de su etapa de Nueva Objetividad. Potamkin atribuye este cambio en la impresionable mentalidad de Pabst al influjo de las condiciones externas: «El conflicto que se agudiza en Alemania, la polarización de fuerzas, naturalmente tenían que conmover a un hombre como Pabst. Intensificaría y dirigiría sus sospechas sociales y tendería a desalojar de su objetivo la complacencia superficial de damas y caballeros eufemistas».[1]

La primera de estas películas fue *Westfront 1918* (*Cuatro de infantería*, 1930), producción de Nero que apareció casi simultáneamente con la película de Remarque, *Sin novedad en el frente*. Basada en la novela de guerra: *Cuarto de infantería (Vier von der Infanterie)*, de Ernst Johannsen, trataba de la guerra de trincheras en los últimos días del primer conflicto mundial. En su trente inmóvil, un teniente alemán y sus hombres tratan de mantener su posición contra los ataques franceses; eso es todo. La batalla se encarniza y se apacigua; horas de acción desesperada alternan con períodos de completa calma. Un día, una granada cae en una trinchera llena de soldados que quedan enterrados, y sólo gracias a los esfuerzos de los otros hombres del grupo se salvan de morir asfixiados. En otra secuencia, un estudiante-soldado se ofrece como voluntario para deslizarse hacia los cuarteles y, en esta ocasión, vive la primera noche de amor de su vida con una muchacha francesa. Al volver al frente encuentra a su amigo Karl, que parte con licencia. Pero la guerra es implacable: de vuelta a su hogar, Karl ve las colas ante los negocios de comestibles y sorprende a su joven esposa en compañía del muchacho carnicero que ha comprado sus favores con raciones extras de carne. «No se debería dejar sola una esposa durante tanto tiempo», dice a su hijo la madre de Karl. El se da cuenta de que la guerra está en el fondo de todo, la guerra que continúa… Cuando se reúne con sus camaradas, le cuentan que el

estudiante ha sido muerto por un soldado colonial francés, a su vez herido, a quien se oye gritar en la tierra de nadie. Karl, buscando la muerte, se une a una misión de reconocimiento que lo lleva cerca del cadáver del estudiante; una mano crispada sobresale de un charco de sangre, En ese momento, los franceses atacan con tanques de fuerza avasalladora. La traicionera calma que sigue al ataque es interrumpida repentinamente por un horrible rugido. El teniente alemán grita: «¡Hurra! ¡Hurra!». Se ha vuelto loco; su cabeza parece la cabeza de un muerto. Lo arrastran a una iglesia en ruinas, convertida en hospital de sangre. La oscura nave está llena de lamentos y gritos desesperados de agonizantes. Un soldado francés y un soldado alemán yacen juntos, sus manos tantean buscándose y murmuran algo como «perdón» o «nunca más la guerra». No hay cloroformo para las amputaciones. Karl muere enajenado por la visión de su esposa.



53. *Cuatro de infantería*. Hospital de campaña lleno de gemidos y gritos agónicos.

En su análisis de *Westfront 1918*, la London Film Society menciona las «evidentes semejanzas de la película con la doctrina de la Nueva Objetividad».**[2]** Esta observación señala una de las intenciones básicas de Pabst: en su nueva película de guerra, tanto como en sus filmes anteriores, se propone transmitir lo común de la vida real con veracidad fotográfica. Muchas tomas demuestran la inconsciente crueldad de la filmación directa. Cascos y fragmentos de cadáveres forman una realidad fantasmagórica; en algún lugar detrás de la línea del frente, varios soldados rasos llevan una

cantidad de cruces de madera por entre las tumbas de los soldados. Como siempre, Pabst se las ingenia para evitar el simbolismo barato. La estatua ilesa de un Cristo en la iglesia en ruinas aparece como un hecho casual que sólo incidentalmente tiene un sentido simbólico. Durante el film, la guerra parece vivida más que escenificada.

Para ahondar esta experiencia, utiliza numerosas tomas en *travelling*. Estas son realizadas con una cámara capaz de recorrer largos trechos para captar totalmente un escenario o acción. Pabst, ansioso por conservar las virtudes esenciales de las películas mudas, usaba frecuentemente tomas de esta clase. Tenía que hacerlo, puesto que la técnica del sonido, aún primitiva, no le permitía retomar su método favorito: el montaje rápido. Una toma en *travelling* sigue al estudiante en su camino hacia los cuarteles; éste cae, se levanta otra vez y luego pasa corriendo delante del tronco mutilado de un árbol solitario, que se yergue en el vacío. De la misma manera, la cámara vaga por el interior de la iglesia, apresando visiones del delirante Karl y de un soldado que canta y, en su confusión mental, mantiene un brazo suspendido en lo alto.[3] Esta nada espectacular película de guerra no es pintoresca ni rica en suspense.[4] Predomina un gris amarillento y algunos motivos se insertan repetidamente. A través de tales artificios, Pabst logra, con éxito, dar la impresión de la sombría monotonía de la guerra de trincheras. Unas de las tomas más repetidas es la árida franja de terreno frente a las líneas alemanas. Su vegetación consiste en cercos rotos de alambre de púa, separados del cielo por nubes de humo o por impenetrable niebla. Cuando, por una vez, la niebla se disipa, filas de tanques emergen del vacío y llenan sucesivamente el cuadro. El campo árido es el paisaje de la muerte, la tierra de nadie, y su presencia permanente sólo expresa lo que sufren esos prisioneros del limbo gris. El pandemonio de ruidos y de batalla se suma para acentuar estas impresiones. Ininteligibles estallidos de pánico y locura se mezclan con el tableteo de las ametralladoras y el silbido de las bombas; una terrible cacofonía que, a intervalos, es ahogada por el prolongado y ensordecedor ruido de la artillería.[5]

El éxito, y el prestigio internacional del film fueron el resultado tanto de su mensaje como de su mérito artístico. En un artículo que comparaba a Pabst con Dovzhenko, John C. Moore comenta la secuencia del hospital: «En sus escenas finales, Pabst hace un último, desesperado esfuerzo para sugerirnos el horror de la guerra, su futilidad y grosera estupidez…».[6] *Westfront 1918* es un documento sinceramente pacifista y, como tal, va más allá del alcance de la Nueva Objetividad. Su debilidad fundamental consiste en no trascender los

límites del pacifismo mismo. El film tiende a demostrar que la guerra es intrínsecamente monstruosa y sin sentido; pero esta acusación no está sostenida por el más ligero indico de sus causas, ni mucho menos por el más primario análisis de ellas. El silencio se levanta donde sería obligatoriamente natural formular preguntas. Mientras Dovzhenko en su grandioso *Arsenal* (1929) presenta la guerra civil ucraniana como una inevitable explosión del reprimido odio de clases, Pabst, en su película sobre la guerra mundial, apenas se limita a expresar su aborrecimiento por la guerra en general.

Potamkin, seducido por Pabst el artista, trata de justificar a Pabst el filántropo, afirmando que el pacifismo de *Westfront 1918* «es el inicio de un ataque contra los que hacen la guerra». Pero esta apreciación parece en exceso optimista; en efecto, el brillo artístico de Pabst, en lugar de compensar la ausencia de argumentaciones, hace más obvia la falta de un razonamiento profundo. Excepto algunas aisladas observaciones pacifistas en la secuencia del hospital, toda la película es un evasivo examen de los horrores de la guerra. Su exhibición es el arma favorita de los muchos pacifistas que incurren el error de creer que la mera visión de estos horrores es suficiente para sustraer a la gente de la guerra.

Los nazis se mostraron solícitos en desacreditar este argumento pacifista. *Stosstrupp 1917*, de Hans Zöberlein, film de la guerra mundial producido poco después de la ascensión de Hitler al poder, parece haber sido una respuesta deliberada a *Westfront 1918*; por lo menos, las dos películas se asemejan notablemente. Zöberlein tradujo los horrores de la guerra de trincheras con una objetividad realista que igualaba, si no excedía, la de Pabst, y exactamente como Pabst describió el desaliento de los soldados. No hay una sola nota de valor o de heroísmo excepcional en su película. Sin embargo, se las ingenia para excluir cualquier deducción pacifista al interpretar las últimas escenas de la Primera Guerra Mundial como una lucha por la supervivencia de Alemania. En otras palabras, el despliegue de los horrores de la guerra, principal argumento de Pabst, no es un instrumento efectivo contra la guerra. El film nazi revela fácilmente la vanidad informal de la película de Pabst.

El pacifismo prehitleriano encuentra otra expresión en *Niemandsland* (*Tierra de nadie*, 1931), de Victor Trivas, film basado en una idea de Leonhard Frank. Cinco soldados de diferente nacionalidad —un carpintero alemán, un francés, un oficial británico, un sastre judío y un cantante negro— se pierden entre las líneas del frente y buscan abrigo en una trinchera abandonada, bajo un ruinoso edificio. Mientras la guerra los va cercando, se convierten de «enemigos» en camaradas que aprenden a comprenderse y

respetarse recíprocamente. Un espíritu fraternal anima este oasis humanó en la tierra de nadie. Toda la película es un intento de desacreditar la guerra al compararla con una comunidad que tiene los rasgos del monasterio de Snangri-La. La tentativa es completamente estéril, pues *Niemandsland* no tiene en cuenta las diferentes causas de la guerra, de manera parecida a *Westfront 1918*, y, además, queda borrosa la imagen de la paz transmitida por la comunidad de los cinco soldados. Puesto que esta comunidad resulta de la aguda presión de acontecimientos catastróficos no es nada más que una hermandad de emergencia. Muchos refugiados europeos, duchos en esas fraternidades temporales, conocen la rápida transición y el regreso de la hermandad a la soledad agresiva. Esta película, estéticamente interesante, opone el sueño inadecuado de un paraíso terrenal a la sombría noción del «infierno sobre la tierra». Particularmente evasiva es su simbólica escena final, en que los cinco se ven forzados a abandonar su refugio porque la batalla se acerca. «Lo último que vemos de ellos», escribe Shelley Hamilton, «son cinco figuras recortadas contra el cielo que van avanzando juntas y atravesando las alambradas que bloquean su camino».[7] Desde la tierra de nadie van hacia la tierra de Nunca-Jamás, y la guerra continúa. Los militaristas alemanes no tenían por qué temer a los pacifistas alemanes.

Después de una tonta comedia provinciana, *Skandal um Eva*[8] (*Escándalo en torno a Ella*, 1930), Pabst dirigió *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres peniques*, 1931), película de Warner-Tobis tomada de la obra de Brecht-Weill, basada a su vez en la vieja *Beggar's Opera*, de Jonn Gay. La versión fílmica, originalmente influida por Brecht, difería mucho de la obra teatral, pero en conjunto conservaba su sátira social, su genuino lirismo y su colorido revolucionario. Kurt Weill adaptó sus canciones, a las exigencias de la pantalla.

El argumento, desarrollado en un Londres imaginario del siglo XIX, presenta tres bribones: Mackie Messer, jefe de una banda de criminales; Peachum, rey de los mendigos, y Tiger Brown, comisario de policía.[9] Mackie, al dejar el burdel donde se refugia con su amante Jenny, encuentra en la calle a Polly, la hija de Peachum. Después de bailar juntos en un café, decide casarse con ella y ordena a sus subordinados que hagan los preparativos convenientes para la boda. Muchos negocios de Londres son, en consecuencia, saqueados esa misma noche. La suntuosa fiesta de casamiento tiene lugar en un abandonado depósito subterráneo, con el corrompido comisario de policía como invitado de honor. Tiger Brown benévolamente pasa por alto los delitos de su viejo amigo Mackie; Peachum, por su parte,

está tan enfurecido con el casamiento de Polly, que amenaza perturbar la inminente coronación de la reina con una manifestación de mendigos y pordioseros a menos que el comisario de policía envíe a Mackie al cadalso. Desgraciadamente, el comisario de policía no puede correr el riesgo de hacer peligrar la coronación. Mackie se oculta en el burdel. Esto no lo ayuda mucho, porque su celosa amante, Jenny, lo delata. Aunque Mackie es capturado, Peachum, desconfiando de las promesas de Tiger Brown, moviliza pese a todo a los mendigos. Mientras tanto, Polly se embarca en una sorprendente carrera. Con los miembros de la banda como asociados, instala un banco, arguyendo que los robos legales dan más provecho que las actividades ilegales. Toda esta farsa del banco ha sido añadida en el film. Tan pronto como Peachum se entera de la próspera empresa de su hija quiere tener participación en ella. Ruega a los mendigos que no interrumpan el cortejo real, pero éstos rehúsan escucharlo. Mientras marchan, Mackie escapa de la prisión con la ayuda de Jenny —la última descendiente de las prostitutas de la escena y la pantalla alemanas—, cuyo amor es repentinamente mayor que sus celos. La manifestación de los mendigos causa la caída de Peachum y de Tiger Brown. Sin embargo, Mackie se preocupa lo bastante por los dos como para admitirlos como socios en el banco de Polly. Una nueva empresa financiera está en marcha, y los tres bribones se convierten en pilares de la sociedad.

Puesto que este argumento, esencialmente teatral, no podía ser transformado en una película realista, Pabst trastocó sus acostumbrados métodos de planteamiento: en lugar de penetrar en nuestro mundo real, construyó un universo imaginario. Toda la película está impregnada de una «rara, fantástica atmósfera», muy intensificada por los decorados de Andrei Andreiev.[10] Al describirlos, Rotha menciona «el larguísimo e increíblemente empinado tramo de estrechos escalones de madera», en el depósito subterráneo, y también elogia el burdel, «de estilo victoriano, con sus ventanas empapeladas y las fundas de los respaldos de los sillones, su multitud de inútiles ornamentos y sus gigantescas estatuas de negras desparramadas por la habitación».[11] Para acentuar el extraño carácter de estos interiores fueron explotadas al máximo las posibilidades del vidrio. Las numerosas mamparas de este material en el café que sirve de escenario al corto noviazgo de Mackie no tienen aparentemente otra función que transformar la atestada habitación llena de humo en un confuso laberinto (Ilustr. 54). Más tarde, se ve a Mackie entrando al burdel, por detrás de una mampara de vidrio que le da la aureola de un halo furtivo.



54. *La ópera de tres peniques*. Mamparas de vidrio transforman el atestado café lleno de humo en un confuso laberinto.

Los personajes de este film aparecen como auténticos productos de su ambiente. En su camino hacia los muelles, donde actúa un cantante, Mackie pasa frente a una fila de prostitutas y rufianes que se recuestan inmóviles contra los muros de las casas; es como si las casas los exudaran. El cantante callejero de baladas emerge a intervalos regulares, y puesto que sus canciones comentan la acción, ésta misma parece una balada. Todo sugiere el sueño. Esta impresión está, también, reforzada por el trabajo de cámara de F. A. Wagner. A causa de una ininterrumpida sucesión de tomas panorámicas en *travelling*, la escena nunca permanece fija. Los movimientos en la habitación del burdel recuerdan los de la cabina de un buque. La estabilidad normal está transtornada y surge un tembloroso mundo fantasmagórico.[12]

Aunque Pabst expresa este mundo con innegable maestría, su interpretación de *Die Dreigroschenoper* es menos adecuada que la producción escénica berlinesa de 1928. Mientras la puesta en escena aislaba los episodios de la obra, como para acentuar su carácter licencioso y caleidoscópico, el tratamiento cinematográfico elimina todas las cesuras en favor de un todo coherente. Los motivos originalmente destinados a producir efectos de ligera improvisación se entrelazan en una textura elaborada, tan compacta y decorativa como un tapiz. Su pesada belleza apaga el ruido de la sátira. El film es un *tour de force* de un artista no muy familiarizado con las esferas que se encuentran más allá del reino que él mismo llamó una vez «vida real».

Al afirmar que este film de Pabst «es un paso hacia adelante en su progreso hacia conclusiones sociales», Potamkin se basa particularmente en la manifestación de los mendigos.[13] Es la única secuencia de la película en que

una gravedad mortal dispersa todas las notas jocosas. Por una vez, la realidad se abre paso. Y como si su toque restableciera la libertad artística de Pabst, éste puede reflejar en dicha secuencia el irresistible impacto de las masas revolucionarias. Los mendigos que marchan a través de oscuras y estrechas callejuelas no sólo desobedecen la orden de detención de su jefe, sino que continúan su avance incontenible cuando llegan a la brillante avenida que espera el cortejo real. La policía no puede contenerlos; los guardias a caballo tratan en vano de mantenerlos alejados del carruaje de la reina. Por un memorable momento, toda la vida se detiene. Crudamente expuestos a la luz, que aumenta su fealdad, los mendigos contemplan a la reina vestida de blanco, que hace un esfuerzo por soportar la mirada amenazadora de estas figuras siniestras. Entonces ella se rinde. Oculta la cara detrás de su ramillete y el mágico encanto se desvanece. La procesión real continúa, y los mendigos regresan a la oscuridad de la que salieron. Potamkin define este pasaje como «una muy conmovedora aproximación a la marcha revolucionaria».[14]

Excepto la manifestación de mendigos, la película mezcla veracidad de información con frívolo alarde, siguiendo la obra teatral. Era un brillante espectáculo que chocaba y divertía al público burgués. Su franco éxito indica no tanto un giro hacia la izquierda, como un desequilibrado titubeo de puntos de vista y actitudes durante esos años de crisis.

Pabst parecía decidido. Más o menos en esta época asumía responsabilidades sociales, sucediendo al difunto Lupu Pick en la presidencia de Dacho, la principal organización de trabajadores cinematográficos alemanes.[15] Su «evolución hacia soluciones sociales» culminó en *Kameradschaft* (*Carbón o la tragedia de la mina*, 1931), film sugerido por el escritor izquierdista Karl Otten. Se basa en un desastre en una mina francesa ocurrido algo más de una década antes de la Primera Guerra, en Courrières, cerca de la frontera alemana. El acontecimiento era interesante por una razón particular: mineros alemanes habían ido a ayudar a sus camaradas franceses. En la película Pabst enalteció la importancia del suceso ubicándolo, poco después de Versalles.[16]

En la introducción del film se exponen las condiciones políticas y económicas del distrito minero. Bajo la presión del paro, gran cantidad de mineros alemanes prueban suerte del otro lado de la frontera, pero como en la cercana mina francesa no hay vacantes, vuelven a casa con las manos vacías. Ocasionales estallidos de chauvinismo francés aumentan la tensión. En un restaurante de la ciudad carbonera francesa, Françoise, una muchacha nativa,

ofende a tres mineros alemanes al rehusar bailar con uno de ellos. La catástrofe en la mina francesa y el pánico consiguiente en la ciudad son expresados en episodios que recuerdan *Germinal*, de Emilio Zola.

La noticia del desastre alcanza rápidamente a un grupo de mineros alemanes ocupados en asearse en un enorme cuarto de baño. Esta secuencia es el punto importante del film, ya que después de una acalorada discusión en la que estalla un contenido resentimiento contra los franceses, los mineros deciden ofrecerse como voluntarios para las operaciones de rescate. El director de la mina les da permiso reticentemente y se alejan. Desde un túnel hondo los tres mineros ofendidos por Françoise se dirigen hacia el mismo lugar. Quitan el cerco de hierro que desde Versalles ha marcado los límites entre Francia y Alemania y se unen a la partida de rescate (Ilustr. 55).



55. *Carbón o la tragedia de la mina*. Tres mineros alemanes a punto de retirar la valla de hierro instalada desde la época de Versalles.

Escenas de pesadilla, angustia y heroísmo se desarrollan entre puntales de maderas, charcos de agua y rocas impresionantes. Una masa de rocas cae con ruido atronador de bombardeo, y un joven minero francés, a punto de asfixiarse, cree hallarse otra vez en la guerra. Protegido por una máscara antigás, uno de los alemanes se acerca al delirante francés, que recurre a sus últimas fuerzas para defenderse de este enemigo imaginario, Su alucinación se materializa en una corta escena en que los dos se transforman en soldados

que tratan desesperadamente de matarse el uno al otro. Sólo después de golpear al francés, puede el alemán arrastrarlo a sitio seguro y salvarlo. Cuando parten, toda la ciudad los escolta hasta la frontera. Allí se hace un breve acto y las palabras de despedida sellan los vínculos de mutua simpatía. Representantes de los dos grupos mineros condenan espontáneamente la guerra, exaltan la fraternidad de todos los trabajadores e insisten en la unidad de Francia y Alemania. En la escena final, como amargo epílogo, la actitud de los obreros es, comparada con la situación real. Un oficial francés y otro alemán, separados por una nueva valla de hierro, intercambian protocolos ratificando el restablecimiento de las fronteras. Versalles vence. Los ademanes estrictamente simétricos de ambos oficiales satirizan la victoria de esta sabiduría burocrática.

Con *Kameradschaft*, Pabst vuelve a ser él mismo. Su innato sentido de la realidad se reafirma de golpe en el episodio del cuarto de baño. El vapor de las duchas lo envuelve todo: los mineros están desnudos, y las ropas cuelgan de un cielo raso distante; es como si una fantasmagórica masa de reses muertas se balanceara por encima de la tenue luminosidad del grupo de cuerpos humanos enjabonados.[17] Nada en este episodio traiciona la escenificación. El público parece presenciar uno de los arcanos de la vida diaria (Ilustr. 56). La mina construida en el estudio da la completa ilusión de rocas subterráneas. Ernö Metzner, que realizó los decorados, hizo notar que las tomas verdaderas de un desastre minero real jamás hubieran producido una impresión tan convincente. «En esa instancia, la naturaleza no podía ser usada como modelo para el artificio».[18] La aterradora realidad es inseparable del halo con que la rodea nuestra imaginación. Una de las tomas en *travelling* que explora la mina se desliza de un conglomerado de vigas y montantes rotos a un sombrío paisaje de piedra, repentinamente iluminado por una luz inexplicable.[19]



56. *Carbón o la tragedia de la mina*. Mineros alemanes duchándose.
El espectador es introducido en los arcanos de la vida diaria.

Incluso detalles menores gravitan de manera especial en el film. Después de la explosión, el pueblo aterrorizado se lanza hacia la mina, excepto un sastre aislado, detenido indiferentemente delante de su escaparate, que contiene un solo maniquí masculino. Una toma revela la similitud entre ambas figuras, expresando que el sastre está igualmente exento de vida. En aquellos días, parecía imposible realizar escenas de masas proletarias sin copiar a los rusos. Cuando una multitud frenética intenta atacar la puerta de la mina francesa, la cara atemorizada del vigilante se ve circundada por los brazos desnudos de sus asaltantes. Este primer plano bien podía haber figurado en cualquier película de Pudovkin.[20]

El film minero de Pabst marca un evidente progreso en su pensamiento teórico, porque, ahora trata de hacer invulnerable su pacifismo añadiéndole la doctrina socialista *Kameradschaft* aboga por la solidaridad internacional de los trabajadores, presentándolos como los precursores de una sociedad en que el egoísmo nacional, eterna fuente de las guerras, será abolido. Son los mineros alemanes, no sus superiores, quienes conciben la idea de unirse al rescate. La escena en que ellos apremian al director para que consienta es la más reveladora, porque ilustra la omnipotencia del gobierno autoritario de la mina alemana. Durante la entrevista que tiene lugar en la decorativa escalera del vestíbulo del edificio de la administración, los mineros permanecen en el piso bajo, mientras el director les habla desde la altura de un descansillo. Es como si estuviera en un balcón, y, además, los ángulos de la cámara han sido elegidos para acentuar esta posición. No contento con estigmatizar el

fenómeno del nacionalismo, Pabst lo interpreta desde el sentido socialista. Los pasajes que tratan de la dirección de la mina francesa y de la alemana implican sutilmente la alianza de capitalistas y nacionalistas. Este es también el significado del simbólico epílogo que, sin embargo, ha sido frecuentemente confundido con una protesta alemana contra Versalles. Quizá Pabst no supo explicarse claramente, a causa de su poca familiaridad con el lenguaje simbólico.

El hecho de que el pacifismo socialista de *Kameradschaft* estuviera mejor fundado que el pacifismo humanitario de *Westfront 1918* no justifica la pretensión de que fuera más sustancial. Bajo la República, los socialistas alemanes, especialmente socialdemócratas, se mostraron cada vez más incapaces de comprender la significación de lo que sucedía alrededor de ellos. Despistados por conceptos marxistas convencionales, descuidaron tanto la importancia de la clase media, como las raíces mentales ramificadas en las vigentes aspiraciones nacionales. Carecían de penetración psicológica; nunca se les ocurrió que su punto de vista simplista era inadecuado para explicar el vuelco de la pequeña burguesía hacia la derecha o la atracción que el credo nazi ejerció sobre la juventud alemana. Pabst adoptó las ideas socialistas de solidaridad de clase y pacifismo, en una época en que las ideas habían degenerado en abstracciones anémicas, y, como consecuencia, no se podía esperar que los socialdemócratas hicieran trente con ellas a la situación real. En efecto, como si el peso muerto de una ideología gastada los hubiera dejado exhaustos, los socialdemócratas observaban crecer continuamente al movimiento nazi, sin sacudir su apatía. *Kameradschaft* refleja este estado. Excepcional como es, el film no incluye un solo motivo que desafíe las nociones tradicionales de la vida, a la manera radical de *Überfall* de Metzner o *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* de Jutzi. Pabst penetra la realidad visualmente, pero deja intacta su intimidad intelectual.

La película fue elogiada por los críticos y rechazada por el publico. En Neukölln, uno de los barrios proletarios de Berlín, se proyectó ante butacas vacías, mientras una vulgar comedia, en una sala próxima, atraía enormes multitudes.[21] Nada podía ser más revelador de la inercia de los trabajadores. Pabst mismo abandonó la causa por la que había abogado tan ardientemente. *Atlantis* (1932) su último film alemán prehitleriano, era un franco retroceso desde las soluciones socialistas hacia un puro escapismo. El crítico cinematográfico inglés Bryher comenta esta versión fílmica de la fantástica novela del desierto, de Pierre Benoît en un artículo dedicado a varios filmes que vio en Berlín, en el verano de 1932: «No está hecha a la manera de

Hollywood, y la atmósfera del desierto es absolutamente auténtica. Pero, francamente, no podría ponerme a leer una novela y victoriana en esta época de crisis…».[22]

Durante los años siguientes Pabst estableció sus cuarteles en París. Allí comenzó con *Don Quixote* (1933), bellamente fotografiada, muy aburrida y quizá sincera a medias, y luego dirigió o supervisó un melodrama tras otro. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, volvió a la Alemania nazi, y eso fue todo.

«Berlín está muy perturbada, demasiado temerosa del invierno que se acerca, para preocuparse mucho por el cine», anota Bryher en su artículo anteriormente mencionado. «La atmósfera en las calles sólo puede compararse con la de cualquier gran ciudad en 1914-1918. Después de dos o tres días, el visitante se pregunta por qué no estalla la revolución, aunque no hay nada que la evidencie; es preferible que estalle de una vez antes que seguir en esta extraña o insegura expectativa». Y añade: «La película que más interesa a Berlín en este momento es *Kuhle Wampe*».[23]

Kuhle Wampe (*Vientres helados*, 1932), llamada en EE. UU. *Whither Germany?*, fue el primer y último film alemán que llegó a expresar abiertamente un punto de vista comunista. Bertold Brecht y Ottwalt hicieron el guión; la música era de Hanns Eisler. Miles de miembros de organizaciones izquierdistas, como el Sindicato de Trabajadores Deportivos, Sindicato de Trabajadores Teatrales y el coro de los obreros del Gran Berlín, se ofrecieron para las escenas de conjunto.[24] Era un verdadero film independiente, producido con as mayores dificultades. «Hacia la mitad de la filmación, la compañía cuyas instalaciones se estaban usando, rehusó el film por razones políticas. No podían rehacer la película otra vez desde el comienzo, y por lo tanto mucho dinero… se gastó… en juicios».[25]

La primera parte de esta película acerca de los desocupados detalla una típica situación de la familia de un trabajador, anonadada por la crisis económica. El padre, sin empleo desde hace largo tiempo, está descorazonado y amargado; la madre, de escasa mentalidad, repite obstinadamente que cualquier individuo capaz está obligado a abrirse camino en la vida. Su hija Anni (Hertha Thiele), el único miembro de la familia que trabaja, lucha contra la morbosa esfera de su hogar, mientras que el hijo sucumbe finalmente a ella. Desocupado, vive de su ración. Después de una de sus infructuosas búsquedas de empleo, se entera por su padre que las raciones serán cortadas por un nuevo «decreto de emergencia». El padre se va a la taberna; un momento después, el hijo, en estado de profundo abatimiento, se arroja por la ventana. «Un desocupado menos», comenta una mujer en la calle. Puesto que la

familia ya no puede pagar el alquiler, se ordena su desalojo. Anni implora a las autoridades que revoquen la orden, pero dos persisten en la medida.

La segunda sección se desarrolla en «Kuhle Wampe» un campamento de desocupados, en las afueras de Berlín. La familia ha sido llevada a este refugio por Fritz, un joven mecánico, amante de Anni. Cuando Anni le dice que va a tener un hijo, Fritz, en su deseo de evitar responsabilidades, trata de persuadida de la necesidad de un aborto. Aquí Brecht copia el motivo de conversión de *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*: impresionado por los argumentos de un trabajador amigo, con conciencia de clase, Fritz decide desganadamente enfrentarse a los acontecimientos.[26] Después de comunicarle su resolución a Anni, le propone matrimonio, y al aceptar ésta, feliz, la situación se resuelve en una fiesta de esponsales, sorprendentemente opulenta para el precario estándar de vida de los barraquistas. Los padres de Anni y otras gentes de edad vacían platos y bandejas con glotonería; expresan sus sentimientos en risueños cantos y gritos, y al final se emborrachan perdidamente. La idea tiende a caracterizar la vieja generación de trabajadores como un montón de materialistas sin espíritu combativo que ahogan su resignación en bajos excesos. Anni está decidida a no hundirse en el mismo pantano que amenaza tragarla. Como Fritz admite que se siente víctima de su compromiso, ella inmediatamente lo rompe y parte con sus padres a vivir su propia vida en Berlín.

En la tercera y última sección, un sentimiento de esperanza desaloja la tristeza. Habiéndose unido al movimiento deportivo de los trabajadores, Anni asiste a un festival organizado por los sindicatos radicales de obreros. Allí se encuentra con Fritz, que, en el ínterin, ha perdido su puesto. Aunque ambos evitan hablar de sí mismos, se ve claramente que aún se aman y se reconciliarán sobre bases más sólidas. Pero este idilio privado es oscurecido por el despliegue de vida colectiva. Una filmación directa registra una interminable sucesión de pruebas atléticas, coros hablados y representaciones teatrales realizadas al aire libre (Ilustración 57). Todo el festival está animado de juvenil optimismo, que se expresa en las palabras de la canción final: «Adelante, nunca rendirse…, no resignarse, sino determinarse a cambiar y mejorar el mundo». La película termina en un tren atestado de gente de la clase media y de jóvenes atletas que regresan. Los críticos ingleses elogiaron este episodio final por su expresión cinematográfica de un asunto tan abstracto como una discusión sobre economía. Un viajero, comerciante o algo por el estilo, comienza a discutir una noticia periodística acerca del incendio de varios miles de libras de café en Brasil, y la consiguiente controversia

deriva hacia un choque de opiniones que revela el antagonismo entre la mentalidad proletaria y la burguesa. Siempre que los trabajadores sacan conclusiones revolucionarias de hechos económicos, sus oponentes se vuelven nacionalistas o se refugian en nebulosas generalidades. En la estación, los jóvenes se dispersan cantando «Adelante, nunca rendirse…».[27]



57. *Vientres helados*. Jóvenes atletas en el festival deportivo socialista que glorifica la vida colectiva.

La junta de censores prohibió, por supuesto, la película con el pretexto de que difamaba: 1) al presidente del Reich, 2) a la administración de justicia y 3) a la religión. El primer cargo se refería al pasaje en que el «decreto de emergencia» emitido por Hindenburg aparece como la causa del suicidio del hijo; el segundo se refería al ataque contra los procedimientos corrientes de desalojo y la indiferencia de Fritz hacia la ilegalidad del aborto; el tercero se refería a algunas tomas de jóvenes desnudos que se zambullían en el agua mientras sonaban las campanas de la iglesia. Junto con otros críticos, yo me opuse a un veto basado en argumentos tan cuestionables.[28] Finalmente fue admitido, con una cantidad de cortes, destinados a neutralizar su significación política.

El joven búlgaro S. Th. Dudow, que dirigió *Kuhle Wampe*, había aprendido de los rusos a reflejar situaciones sociales por medio de caras bien elegidas y sugestivos ángulos de cámara. Una prueba convincente de su talento es la secuencia inicial que visualiza un grupo de desocupados, entre

ellos el hijo en busca de trabajo. Cerca de un descampado triangular, cuya tristeza refleja simbólicamente la suya, los jóvenes trabajadores se estacionan con sus bicicletas, esperando al vendedor de diarios con la última edición. Después de una experta y veloz ojeada a los anuncios y ofertas posibles de trabajo, el grupo comienza a moverse. Las bicicletas pasan frente a un letrero «No hay vacantes», entran por el portal de una fábrica sin apearse y resurgen al momento. Repiten esta vana tentativa varias veces y avanzan continuamente, sin detenerse y siempre aumentando la velocidad. Es raro que el espíritu oculto de toda una época se cristalice en imágenes tan claramente recortadas. Esta secuencia con sus detalles de ruedas girando y de evasivas fachadas da una idea concisa de lo que era la vida alemana durante los cruciales días prehitlerianos. En otras partes, se hace evidente la falta de experiencia de Dudow. El registro visual del festival deportivo es innecesariamente largo, y las tomas introductoras de cada parte están reunidas de manera demasiado inconexa para dar el tono con efectividad.

El radicalismo subyacente en el film se manifiesta en la insólita construcción del argumento. La muerte del hijo, en la primera parte, desafía prácticamente todas las tradiciones de la pantalla alemana. Dudow me dijo una vez, mientras preparaba *Kuhle Wampe*, que su Productor y varios consejeros lo Presionaban para que trasladara el episodio del suicidio al final del film para restablecer el orden natural de las cosas. En efecto, desde los primeros días del cine alemán, casi todos los filmes importantes, han acabado con un acto de sumisión, y el suicidio, tan frecuente en ellos, no es nada más que la más extrema y dramática forma de este acto. Al desplazar el motivo del suicidio del final al principio, *Kuhle Wampe* desautoriza la regresión psicológica y convierte lo fatal en comienzo de la reacción de rebeldía, Esto se confirma por la relación entre el suicidio del hijo y la canción que exhorta a la juventud: «No te resignes, sino determínate a cambiar y mejorar al mundo». Significativamente, la canción es reiterada al final de la película, el lugar que acostumbraban ocupar los suicidios. A través de estas palabras y de su posición en el film, se repudia explícitamente el impulso de sumisión que lleva al hijo a su muerte.

La misma actitud revolucionaria se evidencia en el romance entre Anni y Fritz; quizá desorientado por numerosos cortes, un crítico norteamericano comentó sobre él: «Uno de los principales defectos del film es que este autor… ha sido incapaz de mostrar la apropiada conexión entre las dificultades amorosas de la heroína y los problemas de los desesperados parados…».[29] Pero aun en la versión mutilada, el desarrollo de la historia

amorosa sufre una evidente influencia de la situación de la clase trabajadora. Anni precede a Fritz en la liberación de sí misma, y Fritz encuentra su camino otra vez junto a ella, tan pronto como se vuelve lo suficientemente adulto —esto es, consciente de su clase— para suprimir sus inclinaciones burguesas. Lo que resulta verdad para los dos amantes, sugiere el film, también se aplica a los demás trabajadores en general: su libertad es el resultado de la emancipación de sí mismos, su felicidad depende de su madurez.

Aunque innegablemente genuina, a esta actitud radical, le falta sagacidad y experiencia en el plano político. Es un radicalismo intelectual, incapaz de encajar en la realidad. La equivocación más grave cometida en *Kuhle Wampe* es un grosero ataque contra la mentalidad pequeñoburguesa de los viejos trabajadores, ataque obviamente destinado a estigmatizar la conducta socialdemócrata. En una época en que la amenaza de la dominación nazi se sentía en toda Alemania, hubiera sido una estrategia mejor enfatizar la solidaridad de las masas trabajadoras en lugar de criticar a una gran cantidad de ellos. Además, esta crítica es maliciosa más que intencionada. Al igual que cualquier film reaccionario, *Kuhle Wampe*, a en su descripción de la fiesta de esponsales, va tan lejos como para ridiculizar los modales en la mesa de la vieja generación. Tan mezquina insinuación estaba destinada a aumentar la obstinación agresiva por parte de los parados ofendidos; vale decir, que iba contra el propio esfuerzo del film de romper con la regresión. En la última parte, la juventud comunista es presentada como la vanguardia de la revolución, la verdadera antagonista de los poderes de la oscuridad. ¿Y qué hacen estos precursores? Se entregan a juegos atléticos y cantan canciones de espíritu militante llenas de grandiosas promesas. Pero puesto que los festivales deportivos congregan gente de todos los colores, esto no prueba la fuerza particular de los rojos. Ni las canciones son de tanta fuerza, dinámica o mágica, como para garantizar la creencia en una redención de los desocupados, cuya miseria ha sido tan eficazmente retratada en la primera parte. Comparada con el previo despliegue de las dificultades, la canción «Adelante, no te rindas…», suena a mera retórica, casi a tontería.

Sin embargo, la esperanza podría haber equilibrado el sufrimiento, si los desmoralizados y viejos trabajadores no hubieran sido comparados sólo con grupos de jóvenes, sino también con grupos de su propia edad. El film invalida su causa al expresar diferencias de actitudes a través de las diferencias entre generaciones. El optimismo típico de la juventud, radical o no, no es en sí mismo garantía para el futuro. Es verdad que, durante la discusión sobre economía, los jóvenes atletas mantienen dentro del estándar

de los propagandistas marxistas de cualquier edad. Pero su línea de discusión es la del partido y, sin embargo, después de afirmarla, retoman inmediatamente la canción que los identifica meramente como jóvenes. *Kuhle Wampe* no logra zafarse de la glorificación de la juventud como tal y en cierto aspecto sus jóvenes revolucionarios se parecen a esos consuetudinarios jóvenes rebeldes que en numerosos filmes alemanes del campo opuesto están prestos a someterse o a imponer la sumisión. Este parecido no es de ningún modo accidental. Hacia el fin del período prehitleriano muchos jóvenes desocupados y angustiados estaban tan desequilibrados que, una noche, podían ser dominados por un orador comunista y la siguiente sucumbir a la arenga de un agitador nazi.[30]

Cuando lo que quedaba de la República alemana estaba a punto de colapsar, Fritz Lang hizo *Das Testament des Dr. Mabuse*, especie de defensa última contra el inminente desastre. Pero la cortina cayó antes que esta producción de Nero fuera presentada, y tan pronto como los nazis llegaron al poder, el Dr. Goebbels la prohibió. En una conversación subsiguiente con Lang, expresó su complacencia con *Metropolis*, aunque sin llegar a mencionar su desaprobación por el nuevo film de Mabuse; por consiguiente, Lang consideró prudente abandonar Alemania.[31] Una copia sin cortes de la versión francesa del film hecha simultáneamente con el original alemán fue pasada de contrabando y montada en Francia.

En 1943, cuando la película llegó al público de Nueva York, Lang escribió un prólogo donde explicaba sus intenciones originales: «Esta película está hecha como una alegoría para mostrar los procedimientos terroristas de Hitler. Los *slogans* y doctrinas del Tercer Reich han sido puestos en boca de criminales. De esta manera, yo esperaba denunciar la encubierta teoría nazi de la necesidad de destruir deliberadamente todo lo que es precioso para un pueblo… Luego, cuando todos sintieran el colapso y quedaran hundidos en la mayor desesperación, tratarían de buscar ayuda en el “nuevo orden”».[32]

Aun cuando esta autoexplicación parece una interpretación retrospectiva, es verdad, sin embargo, que el film anticipa las prácticas nazis. El notable psiquiatra Baum, su personaje principal, está bajo la influencia hipnótica del Dr. Mabuse, quien, como se recordará, se volvió loco al final del primer film de Lang sobre el mismo personaje, de 1922.[33] En la continuación, este precoz tirano de la pantalla reaparece internado en el manicomio de Baum, llenando innumerables hojas de papel con instrucciones detalladas sobre ataques contra ferrocarriles, fábricas químicas, complejos industriales, etc. Sus escritos forman un manual del crimen y la destrucción, gobernado por

una máxima que tiene un sonido familiar: «La humanidad debe ser arrojada en un abismo de terror». Baum, poseído por lo que él llama el genio de Mabuse, lleva su doble vida como el Dr. Caligari: mientras desempeña el papel de psiquiatra, dirige también una organización subterránea a través de la cual lleva concienzudamente a cabo las instrucciones del loco. Desde el asesinato hasta la falsificación, la banda cubre todo el campo de las actividades criminales. Después de la muerte de Mabuse, este paranoico aspirante a la dominación del mundo se cree la reencarnación de su ídolo. Es atrapado por el jefe inspector Lohmann, el mismo policía secreto de la pantalla que había establecido la identidad del asesino de niños en M. Lohmann, sistemático y astuto oficial de policía, representa la versión alemana de los detectives anglosajones. Cuando finalmente resuelve el caso, Baum se refugia en la antigua celda de Mabuse, donde su propia locura se pone de manifiesto.

Este film es inferior a *M*. En él, Lang acumula terrores, elaborándolos cuidadosamente. Cada vez que Baum se siente dominado por Mabuse, la fantasmagórica aparición de éste emerge puntualmente. Puesto que la repetición de efectos de choque tiende a neutralizarlos mutuamente, el resultado es monotonía más que aumento del suspense. Sin embargo, la película incluye dos brillantes episodios que atestiguan el «misterioso genio de Lang para producir terror con los elementos más simples».[34] El primero es la secuencia inicial. Muestra a un hombre moviéndose cautelosamente en un taller abandonado que parece vibrar por un perpetuo zumbido. Su aparente temor y este ruido que pone los nervios en tensión están dirigidos a atormentar a un público aún ignorante de que el hombre está espiando a los falsificadores de Baum, y de que el ruido mismo se origina en la impresora cercana. La vida bajo un régimen de terror no podía ser traducida de manera más impresionante, pues a través de la secuencia se presiente la inminencia del fin sin que nadie sepa dónde ni cuándo caerá el hacha. El otro episodio a muestra también al espía, que es uno de los detectives de Lohmann. Después de su captura por la banda, esta víctima de la sádica crueldad de Baum, ya enloquecida, pasará sus días en una celda del manicomio. Cree vivir en un vacío, y cuando Lohmann se le acerca, retrocede con pánico y canta con voz animal: «¡Gloria, gloria!». Lang logra con éxito que el vacío parezca real. Transparentes paredes de vidrio rodean al detective loco, y su luminosa inmaterialidad engendra horrores más estremecedores que un mundo de sombras.

El Dr. Goebbels sabía sin duda por qué prohibió la película. Sin embargo, es difícil, creer que el término medio de los espectadores alemanes hubiera captado la analogía entre la banda de criminales de la pantalla con la banda de Hitler. Y aunque se hubieran apercibido de ello no se habrían sentido particularmente estimulados a combatir a los nazis, pues Lang está tan exclusivamente interesado en relatar el mágico hechizo de Mabuse y Baum, que la película refleja su demoníaca irresistibilidad más que la superioridad íntima de sus adversarios. Sin lugar a dudas, Lohmann derrota a Baum; pero el propio Lohmann carece de sugestión. Como su antecesor, el Dr. Wenk, que derrotó a los criminales en la primera película de Mabuse, es un descolorido funcionario, y como tal inadecuado para simbolizar una causa que implica problemas políticos. Su victoria carece de significación moral amplia. Como sucede muy a menudo con Lang, la ley triunfa, y lo ilegal resplandece. Este film antinazi evidencia el poder del espíritu nazi sobre las mentes insuficientemente equipadas para combatir su peculiar fascinación.

21. EPICA NACIONAL

El segundo gran grupo de películas prehitlerianas sirvió como válvula de escape para las tendencias autoritarias existentes. Estos filmes ignoraban a las masas sufrientes y, por supuesto, esquivaban cualquier solución que implicara humanización, progreso y democracia. Su único interés era el individuo. Generalmente glorificaban a algún rebelde potencial o consumado, sin descuidar, por supuesto, la figura del héroe de guerra o del líder omnipotente. Algunas veces su personaje principal era una mezcla de los tres.

Una afinidad subterránea por el tema del rebelde se muestra aún en filmes que, a juzgar por sus ambientes o designios superficiales, parecían lejanos a él. Uno de ellos era *Der Mördet Dimitri Karamasoff* (*Karamazov el asesino*, 1931) escenificado por el antiguo director soviético Fedor Ozep.[1]

Indiferente a las tendencias seudorreligiosas que había engendrado el *Karamasoff* de 1920, este film prehitleriano explotaba la novela de Dostoievski con el único propósito de dramatizar la historia de Dimitri Karamazov. El joven e impetuoso Dimitri de Fritz Kortner abandona abruptamente a su adinerada novia para enamorar a Grushenka, una muchacha de la calle que tiene la idea de casarse con el padre de Dimitri. El viejo tonto está tan trastornado por Grushenka que le promete una fortuna si ella accede. Dimitri, furioso, decide matarlo, pero finalmente abandona esa idea. Mientras corre en una troika hacia Grushenka, el viejo Karamazov es asesinado por su sirviente Smerdiakov (Fritz Rasp), un fantasmagórico epiléptico, carcomido por el ansia de poseer el tesoro que su amo oculta tras de un icono. Nadie conoce aún el crimen, cuando Grushenka decide aceptar a Dimitri como su amante definitivo. Después de una turbulenta noche que el feliz temerario pasa con ella y un licencioso grupo en una especie de burdel, es arrestado bajo la sospecha de haber cometido parricidio. Aunque Smerdiakov se ahorca, el tribunal duda de la inocencia de Dimitri y lo confina en Siberia. Grushenka, admirablemente interpretada por Anna Sten, lo acompaña.

Era una historia que tenía poco en común con Dostoievski o la mentalidad soviética. Ozep parecía sentirlo, pues se abstuvo de usar los métodos de montaje rusos, excepto en el magnífico episodio de la troika, en que yuxtaponía copas de árboles y cascos de caballos en rápida sucesión como

para aumentar la impresión de velocidad. Pero esto había sido hecho antes en la pantalla europea. En conjunto *Karamasoff* está hecha sobre el molde de las películas alemanas mudas. Objetos inanimados surgen imperiosamente cada vez que las pasiones humanas se manifiestan. Un brillante reloj con cuatro péndulos oscilantes es el principal testigo de la escena en que Dimitri denigra a Grushenka por atraer a su padre y cuando, más tarde, la hace su amante. El reloj aparece mientras él está aún solo en la habitación, los observa cuando disputan y resurge en el momento de su primer abrazo.

Realizado al iniciarse la época del cine sonoro, el film adolece de los hábitos teatrales de los actores, que continuamente caen en la declamación. Pero la parte visual aún no está reducida a un mero acompañamiento del diálogo, y por lo menos en una instancia Ozep combina sonidos e imágenes en un estilo verdaderamente cinematográfico. Mientras Grushenka asegura su amor a Dimitri, ambos ríen en un acceso de felicidad, y su risa es tan contagiosa que pronto todo el burdel está riendo con ellos. Antes que este estallido se haya apaciguado completamente, el primer plano de un gran candelabro llena la pantalla en un oleaje de remolineantes llamas de velas, anticipando la subsiguiente orgía con sus gritos y danzas y canciones.

Despojado de su aparato ruso, *Karamasoff* tiene todos los rasgos de esos filmes que durante el período de estabilización reflejaban, a la manera de los sueños, el deseo de un gobierno autoritario. Dimitri es el hijo rebelde que llevado por sus instintos cambia la seguridad burguesa por la vida de la calle. Y Grushenka representa la prostituta que es un manantial de amor en un mundo cada vez más frío. La película no sería otra cosa que un tardío film de la calle si no fuera por su final, que marca un importante cambio de planteamiento. Aunque *Asphalt* y otros viejos filmes de la calle concluían con la promesa de continuada rebelión, sus fugitivos de la clase media volvían a las salas de felpa a de las que habían intentado escapar.[2] Al final de *Karamasoff*, la rebelión no queda sólo como una esperanza, sino que queda simbolizada como un hecho. A diferencia de sus vacilantes antecesores, Dimitri, este amante burgués, continúa viviendo con Grushenka, la prostituta, y su sumisión a una sentencia injusta está tan lejos de ser un acto de resignada entrega que, a la inversa, revela su determinación de volver la espalda de una vez por todas al mundo paternal. Es definitivamente rebelde. Puesto que no es el único rebelde permanente que va a aparecer en la pantalla alemana de la época, esta variación de los filmes de la calle tiende a mostrar significativamente que la atmósfera de la era prehitleriana estaba impregnada

con la idea de rebelión. Característicamente, el espíritu de violencia que trasciende del film se materializa en el propio Dimitri.

Danton (1931), film histórico de Hans Behrendt, también revivió un tema de los primeros años de la posguerra. Esta película se parecía al *Danton* de Buchowetski, de 1921, en su indiferencia por la Revolución Francesa y su énfasis en la vida privada de los líderes revolucionarios.[3] El Robespierre prehitleriano es un árido y jesuítico intrigante que envidia la inmensa popularidad de Danton y la amplitud de miras de su naturaleza sin inhibiciones. Danton, por su parte, tiene un temperamento sanguíneo y es librepensador más que doctrinario. Libera a una aristócrata y se casa con ella; expresa abiertamente su disgusto por el régimen de terror de Robespierre. Su despreocupada conducta ofrece a su archienemigo una excelente oportunidad para procesarlo por alta traición. En el episodio de la Convención, Kortner, en el papel de Danton, realiza su mejor actuación. Con la habilidad de un demagogo nato, vuelve a todos en contra de Robespierre, acusándolo a él y a Saint-Just de intentar ahogar en sangre a la Revolución. Puesto que las masas, al principio hostiles a Danton, le aclaman al final de su discurso, Robespierre recurre al expediente de prenderlo por la fuerza de las armas. «¡Viva la Libertad!», grita Danton antes de ser ejecutado.

En el curso del film, este personaje sufre una interesante metamorfosis. Comienza como un genuino jacobino que pide y obtiene la muerte de Luis XVI. Más tarde, cuando Francia es invadida por el enemigo, Danton se vuelve un patriota; en sus exitosas negociaciones con el duque de Coburgo, promete salvar la vida de María Antonieta si el ejército al mando de aquél se retira. No es culpa suya si Robespierre frustra este acuerdo al enviar a la reina a la guillotina. Además, Danton, el patriota, se revela a sí mismo como un campeón de la humanidad, interesado no tanto en continuar ulteriormente la Revolución como en la liberación de cualquier clase de dictadura. Su ardiente oposición al totalitarismo de Robespierre lo hace aparecer como el paralelo de los héroes amantes de la libertad de Schiller. El jacobino revolucionario se convierte en noble rebelde. Como tal, Danton es partidario de la democracia contra la tiranía, pero al mismo tiempo es tan patriota y emotivo que recuerda fuertemente a esos rebeldes idealistas a alemanes que, despreciando a Versalles y a la República de Weimar, estaban predestinados a simpatizar con los nazis. Este rebelde de la pantalla es una paradójica muestra de un hitleriano en potencia y un luchador democrático. Tal mezcla parecía resultar atractiva; se dice que *Danton* fue entusiastamente acogida en su estreno en Berlín.[4]

El tema del rebelde también aparece en *Der Mann der den Mord heging* (1931), de Kurt Bernhardt. Basada en una novela de Claude Farrère, trataba de un escándalo en los círculos diplomáticos de Constantinopla. El exótico escenario a era hermoso; el tratamiento, sutil; la acción, lenta. Un agregado francés —Conrad Veidt en uno de sus papeles de seductor— se enamora de Mary, esposa de un lord inglés, y al cabo de un tiempo descubre que es maltratada por su esposo y su prima, una mujer dominante. En un *tête-à-tête* le sugiere el divorcio. Mary se estremece ante la sola idea de ello, pues debería abandonar a su hijo. Después de esta exposición del argumento el drama sigue su curso: tan pronto como el lord descubre la relación amorosa de Mary con un encantador y decadente príncipe ruso (Gregory Chmara) la obliga a acceder al divorcio que ella tanto teme. Grita su desesperación y es escuchada por el francés, que como protector de Mary la ha seguido secretamente. Más tarde encuentran al lord asesinado. Al final, el agregado francés, conversando con el ministro de policía turco, menciona casual-mente que él es el autor. El turco también es un hombre de mundo. Con el fin de eludir tan desagradable asunto, sugiere a su visitante que retorne a París tan pronto como le sea posible y lo despide con un comprensivo apretón de manos.

A pesar de su rechazo de las actitudes convencionales, esta historia superficial influyó sobre ellas. El «hombre que asesinó» comete su crimen en la convicción de corregir un error causado por las leyes vigentes. Ellas destruyen a la mujer que ama y no puede soportar tal injusticia. Sin duda, por ser diplomático, este amante desesperado está rodeado por un halo de extraterritorialidad; pero al tomar la ley en sus propias manos, asume el carácter de rebelde. Los llamados «asesinos de mujeres» también consideraban un deber sagrado liberarse de sus enemigas, matándolas. Esta analogía no es tan rebuscada como parece, pues, así como los jueces alemanes que nunca castigaban a ninguno de estos asesinos rebeldes, el ministro de policía turco absuelve al francés y le expresa además su simpatía.

Aquí, como en otros casos, se puede objetar que indudablemente ni los productores ni los públicos alemanes se daban cuenta de tales semejanzas. Sin embargo, estos paralelismos existen, y el hecho de que pasaran inadvertidos aumenta e más que invalida su significación. Cuanto menos se sabe por qué se prefiere un tema a otro, tanto más se está en lo cierto al pensar que su elección ha sido determinada por poderosas tendencias que escapan a la dimensión de lo consciente. Cualquier tendencia de esa clase se afirma en las más remotas ideas y percepciones, de manera que éstas, necesariamente, la

reflejan, sin importar a qué se refieran o lo que se exprese superficialmente. Aunque el film de Bernhardt está interesado exclusivamente en el amor y el crimen entre altos personajes, revela un estado mental en favor de los rebeldes y de las autoridades tolerantes.

Carl Mayer figura como el dramaturgo supervisor de esta película. Desde su guión para *Sunrise* (*Amanecer*, 1927), primer film en Hollywood de Murnau, Mayer se había dedicado por completo a la supervisión, como si no quisiera o no pudiera adaptarse a una época que contrariaba sus más íntimas experiencias y sensibilidad. La mecanización había nivelado todas las emociones profundas; los intereses colectivos habían debilitado el sentido de los valores individuales, y con la creciente marea nazi, la mentalidad de la pequeña burguesía saturaba cada vez más la atmósfera. Algo parecido a la resignación lo había llevado a colaborar en filmes ajenos a sus propias convicciones.

Mayer se unió a Czinner y, primero en Berlín y luego en París, le ayudó a preparar dos filmes protagonizados por la Bergner. En *Ariane* (*Ariane, joven rusa*, 1931), ésta personifica a una joven estudiante rusa que, fingiéndose una mujer experimentada, cautiva a un hombre predispuesto a las aventuras carnales.[5] En *Der Träumende Mund* (*Mi vida para ti*, 1932), que recuerda a su primera película, *Nju*, la muchacha vacila entre la pasión por un famoso violinista y la devoción por su esposo y, después de haber vacilado el tiempo suficiente, evade el dilema con la vieja estratagema de suicidarse, ahogándose.[6] Todo era amor y psicología, y para reforzarlo aún más, se recurrió a la música. Ariane escucha la obertura de *Don Giovanni*, y el violinista famoso contribuye con una parte del *Concierto para violín* de Beethoven.

Es muy improbable que Mayer se diera cuenta de las objetables implicaciones sociales de estos filmes. En 1932 fue a Londres, donde continuó como asesor de películas documentales y teatrales. Otro proyecto acariciado por él era una película de ciudad, esta vez en Londres; pero nadie llegaría a producir su guión; murió de cáncer en 1944.

Paul Rotha, íntimo amigo de Mayer, que más que nadie apreció y comprendió sus méritos únicos, me escribió acerca de él: «Al mirarlo se parecía a Beethoven, pero con una cara, más sensible y más frágil. En comparación con su cuerpo pequeño (medía 1,60 m), su cabeza parecía insólitamente grande. Acostumbraba a vagar siguiendo un camino casi tortuoso, como empujado aquí y allá por el viento. Nunca se sabía dónde encontrarlo. En cafetines del Soho…, en el banco de un parque…, en una

librería… Se hacía querer de todos: de las enfermeras durante su enfermedad, de los camareros de los bares, de los guardianes. Tenía la costumbre —rara en una ciudad— de saludar a todos, los conociera o no».[7] Este devoto de las grandes ciudades, «el primero en hacer que la cámara se moviese con propósitos inherentes al guión»[8], estaba animado del amor de Dickens por el vagabundo sin objeto; por su simpático interés por los remendones y las almas perdidas: los mismos impulsos que guían la cámara en su acción.

En *Acht Mädels im Boot* (*Las ocho golondrinas*, 1932), de Erich Waschneck, que recuerda a *Mädchen in Uniform*, el motivo rebelde se acentúa. Christa, una colegiala, vive una verdadera pesadilla porque espera un hijo. Un médico amigo de su joven amante, también estudiante, accede a provocarle un aborto, pero ella se siente tan aterrada por la atmósfera de su consultorio que huye antes de que él pueda empezar. Puesto que teme a su padre, que no sospecha, tanto como al médico, se escapa al club de remo del que es socia. Allí Hanna, una vigorosa rubia, está adiestrando a las chicas a su mando para una carrera de botes. Cuando, después de una heroica tentativa por ocultar su estado, Christa lo confiesa, todo el grupo se afana por defenderla de su padre. Hanna va a verlo, y hay un violento choque entre las dos generaciones. Para que haya un final feliz, el padre pone las cosas en orden. Informado por Hanna de la situación de su hija, aparece en el club junto con el amante para llevar a Christa a su hogar y todas las jóvenes gozan con la perspectiva de la boda.[9]

La película, una producción común ilustrada por hermosos paisajes, destaca la figura, de la combativa Hanna más que la de Christa. Es francamente rebelde. Cuando el padre rechaza su punto de vista sobre el caso, le dice, lisa y llanamente, que su obstinación obligará al club a hacerse cargo de Christa y su futuro hijo. Es como si el club fuera una plaza fuerte de la juventud en medio del terreno hostil de los adultos. Furioso por las provocaciones de Harina, el padre la amenaza con la policía, por lo que ella califica a todos los padres de brutales tiranos. Hija del primer Movimiento Juvenil, Hanna ilustra su estrecha afinidad con el espíritu nazi (Ilustr. 58). Su idea de convertir al club en tutor de Christa anticipa el repudio de los lazos familiares bajo Hitler; además, su arrogancia y sadismo la señalan como el prototipo de una líder S.S. Para castigar a Christa por marchar siempre rezagada, le ordena que se zambulla diez veces, y viendo las dificultades de la muchacha, insiste en que la orden se cumpla. Sólo después de sufrir un colapso, Christa confiesa su secreto a esta temible mujer. La solución

matrimonial sugerida acata, obviamente, el compromiso con la ética tradicional.



58. *Las ocho golondrinas*. Esta película revela la afinidad entre el inicial Movimiento Juvenil y el espíritu nazi.

El crecimiento de las tendencias pronazis durante el período prehitleriano no podía confirmarse mejor que por el aumento y la revolución específica de los «filmes de montaña»: El Dr. Arnold Fanck, padre indiscutible de esta especie, continuó fiel a las líneas que él mismo había desarrollado. Además de una agradable comedia, *Der weisse Rausch* (1931), en la que Leni Riefenstahl se inicia en los secretos del esquí, dirigió *Stürme über dem Montblanc* (*Tempestad en el Mont Blanc*, 1930), una de esas mezclas semi-monumentales, semi-sentimentales, en las que era maestro.[10] El film visualiza una vez más los horrores y hermosuras de las altas montañas, esta vez con énfasis particular en majestuosos despliegues de nubes. (En la secuencia inicial del documental nazi *Der Triumph des Willens* [*El triunfo de la voluntad*] de 1936, las masas semejantes de nubes que rodean al avión de Hitler en su vuelo a Nuremberg revelan la fusión del culto a la montaña y el culto a Hitler[11]) (Ilustraciones 59 y 60). Grandiosos efectos de sonido complementan la maravillosa fotografía: fragmentos de Bach y Beethoven desde una radio abandonada sobre el Mont Blanc penetran intermitentemente el rugido de la tormenta, haciendo parecer a las grandes y oscuras altitudes más remotas e inhumanas. En cuanto al resto, *Stürme über dem Montblanc* duplica a *Die weisse Hölle von Piz Palü*, al reiterar los audaces vuelos de Ernst Udet, diversas catástrofes elementales y el inevitable piquete de rescate. El hombre que debe ser rescatado es en este caso un joven meteorólogo

amenazado de congelación en su observatorio ubicado en un pico, destruido por la tormenta. Pero ¿por qué permanece allí hasta Pascua en lugar de ir a los valles junto a la joven que ama? Porque su mejor amigo, un músico de Berlín, le ha enviado una carta que demuestra claramente que adora a la misma joven. La carta le basta al joven meteorólogo para abandonar su amor. No piensa en preguntar a la joven qué siente ella por él: lleno de autocompasión y nobles sentimientos se la deja a su amigo. ¡Ojalá sean felices! Su destino es permanecer sobre las nubes y todos los mortales. Y allí hubiera perecido de no ser por la joven, Leni Riefenstahl, que poseída por la montaña como siempre, ama a este héroe del Mont Blanc y desafía todos los peligros por salvarlo. Un crítico norteamericano calificó a este argumento de «desastrosamente inadecuado».[12] En realidad, siguiendo un modelo típicamente alemán, su personaje principal es el perpetuo adolescente bien conocido de muchos filmes anteriores. Las consecuencias psicológicas de conducta tan agresiva no necesitan elaboración ulterior.





59 y 60. *Tempestad en el Mont Blanc* y *El triunfo de la voluntad*.
El énfasis en las masas de nubes revela la profunda fusión
entre el culto a la montaña y el culto a Hitler.

En el curso de los años prehitlerianos, Leni Riefenstahl emprendió una carrera propia. Dirigió *Das blaue Licht* (*La luz azul*, 1932), producida con B. Balázs y el fotógrafo Schneeberger. El film se basa en una vieja leyenda de las Dolomitas italianas. En las noches de luna llena, el pico del monte Cristallo irradia una maravillosa luz azul que atrae a todos los jóvenes de la villa. Aunque sus padres tratan de mantenerlos en casa detrás de las persianas cerradas, son arrastrados como sonámbulos y se despeñan matándose entre las rocas. Solamente Junta (Leni Riefenstahl), una especie de gitanilla, se dice que alcanza la luz sin que le ocurra nada y, por lo tanto, es considerada una hechicera (Ilustr. 61). La supersticiosa población de la villa la insulta y le arroja piedras cuando baja de su cabaña de las montañas. Un joven pintor vienés que permanece un día en el pueblo es testigo de tal escena y se siente tan atraído por Junta que se va a vivir con ella en su refugio de las cimas. Una noche, ella lo abandona y trepa los riscos del monte Cristallo iluminados por la luna. Siguiéndola secretamente hasta el pico, el pintor descubre que la misteriosa luz emana de un sitio poblado de preciosos cristales. Lo revela a los pobladores, quienes, bajo su guía, toman el tesoro, que ha pasado de una fuente de temor a promesa de riqueza. La próxima luna llena, Junta, inesperadamente, vuelve a subir, pero como ya no existe la luz azul, pierde su camino y cae a un precipicio. El pintor llega demasiado tarde para rescatarla, y se inclina sobre el iluminado rostro de la joven muerta.[13]



61. *La luz azul o el monte de los muertos.*
Junta, una encarnación de poderes elementales.

Hermosas tomas de exteriores acentúan los indisolubles vínculos entre la gente primitiva y su circunstancia natural. Las estatuas de los santos están esculpidas en las rocas, cerca del camino. Las mudas Dolomitas participan de la vida de la villa. Primeros planos de genuinas caras de campesinos aparecen en todo el transcurso de la película. Estas caras recuerdan los paisajes moldeados por la naturaleza misma y al reproducirlos la cámara lleva a cabo un fascinante estudio de folklore facial. Mientras los campesinos sólo están relacionados con el suelo, Junta es una verdadera encarnación de los poderes elementales, sorprendentemente confirmados por las circunstancias de su muerte. Muere cuando el sobrio razonamiento ha explicado y, de esta manera, destruido la leyenda de la luz azul. Con el brillo de los cristales le quitan su propia alma. Como el meteorólogo de *Stürme über dem Montblanc,* esta muchacha de la montaña se conforma a un régimen político que descansa sobre la intuición, adora la naturaleza y cultiva mitos. Sin duda la villa se regocija al final con su fortuna y el mito parece derrotado, pero esta solución racional es tratada de manera tan sumaria que enaltece más que reduce la significación de Junta. Lo que queda es nostalgia de su reino y tristeza por el mundo desencantado en el que lo milagroso se torna mercancía.

Luis Trenker, el modelo montañés de *Der Heilige Berg*, también se emancipó de Fanck. Encarnó los personajes principales de dos películas que realizó sobre guiones y escenificación propios con la colaboración de directores experimentados. Estas películas son particularmente importantes: marcan el entronque de las películas de montaña con las películas nacionalistas, En ellas, las implicaciones políticas de *Stürme über dem Montblanc* y *Das blaue Licht* aparecen como temas evidentes.

La primera fue *Berge in Flammen* (*La montaña en llamas*, 1931) muy elogiada por la fotografía de Sepp Allgeier. Trataba de un episodio de la Primera Guerra Mundial: un combate aislado en los picos nevados del Tirol austríaco. La cumbre de un pico está en poder de un batallón austriaco, y como resulta inaccesible a los ataques directos, los italianos comienzan a cavar un túnel en las rocas, para dinamitar la posición. Mientras los austriacos, incapaces de impedir la acción del enemigo, escuchan desesperadamente el siniestro golpear en la montaña, uno de sus oficiales (Trenker) emprende un arriesgado trayecto en esquí hacia abajo, hacia su propia villa nativa, que sirve de cuartel a los italianos. Aquí se entera de la fecha fijada para la explosión y vuelve a tiempo para prevenir a sus camaradas. Su exploración hace posible que el batallón condenado evacue la posición justo antes de que sea volada.**[14]**

Así como Westfrony 1918, de Pabst, acumula horrores de guerra para difundir el pacifismo, el film de guerra de Trenker se dedica a elogiar las virtudes marciales. La guerra en *Berge in Flammen* no es más que el fondo para un escalador de montaña que parece cumplir su destino natural convirtiéndose en héroe de guerra. Tanto el film pacifista como el film heroico descuidan las causas de la Primera Guerra Mundial; pero, a diferencia de Pabst, se justifica que Trenker las ignore, pues glorifica al soldado ideal y se supone que los soldados no se inmiscuyen en política. La imagen del héroe de guerra se completa con dos secuencias que encuadran el propio episodio del combate. En la secuencia inicial, el oficial austriaco y el comandante italiano, su futuro enemigo, se ven junto en una excursión a la montaña, inmediatamente antes de la iniciación de las hostilidades: dos amigo por encima de los prejuicios nacionalistas. Al final, los ex enemigos retoman su amistad, algunos años después de la guerra.

Al acentuar la supervivencia de los lazos personales, el film de Trenker desafía al chauvinismo aún más enérgicamente de lo que lo hicieron películas como *Emden* y *U-9 Weddigen*.**[15]** Sin embargo, mientras éstas se vieron afectadas por la parálisis mental durante el período de estabilización, *Berge in*

Flammen refleja el advenimiento de las pasiones nacionalistas que culminarían en la guerra. ¿Cómo puede su actitud antichauvinista ser compatible con el nacionalismo que lleva implícito? Esta actitud hace que las guerras aparezcan como acontecimientos supraindividuales que deben ser aceptados aunque se los sanciones o se los condene. Consideradas de esta manera, como productos de un destino inescrutable, no hay peligro de que el fervor emocional en su favor pueda rendirse a la duda. La amistad entre soldados de países diferentes, en las alegrías de la paz, no debilita la determinación de los amigos de luchar uno contra otro en tiempos de guerra; antes bien, ello ennoblece esta lucha transformándola en un trágico deber, en un sacrificio superior. El escalador de montañas de Trenker es el tipo de hombre en quien pueden confiar los regímenes que necesitan la guerra.

La segunda película de Trenker fue *Der Rebell (Por la libertad)*, producción Universal presentada el 17 de enero de 1933. También se relacionaba con un episodio de guerra, esta vez de la revolución del Tirol contra el ejército de ocupación de Napoleón. Un estudiante tirolés (Trenker) al volver a su hogar encuentra su villa natal saqueada y a su hermana y su madre asesinadas. Después de matar a un oficial francés, en represalia, se oculta y ayuda a organizar la resistencia. Continúa simultáneamente su romance con una joven bávara (Vilma Banky), que lo oculta de las autoridades de ocupación y que incluso hace un poco de espía para él. El estudiante aprovecha su información. Disfrazado de oficial bávaro asiste a un baile dado por los franceses en Innsbruck y allí reúne suficiente información para preparar una trampa gigantesca para las legiones de Napoleón. Mientras este episodio y el interludio amoroso no son particularmente conmovedores, la secuencia que muestra cómo se pone en funcionamiento la trampa difícilmente puede ser sobrepasada en violento realismo. Los campesinos tiroleses ocultos en las montañas dejan caer masas de rocas sobre tres columnas de soldados que pasan por el camino, abajo. Es una elaborada, rugiente y completa matanza, con las montañas como aliadas de los rebeldes. Por supuesto, al final, los franceses vencen, y el joven estudiante es fusilado. **[16]**



62. *Por la libertad*. Un seguidor de Hitler débilmente enmascarado.

Con Trenker, el rebelde entra en la etapa final de su carrera en la pantalla, inseparable de la evolución del cine alemán (Ilustr. 62). Se le asigna un papel definitivamente histórico: él conduce o toma parte en la rebelión contra un enemigo que subyuga a su nación. Esto lo identifica como nacionalista antes que como revolucionario. La analogía entre la revolución del Tirol y el movimiento nazi es obvia; Trenker sólo refleja en su película lo que los nazis llaman un levantamiento nacional. Napoleón representa el odiado «sistema», y el estudiante tiene los rasgos de un hitleriano. Aquí se aclara por qué durante los años prehitlerianos el rebelde del cine alemán ya no sigue el viejo modelo que le había llevado invariablemente de la rebelión a la sumisión. En esos momentos, cuando los nazis se preparaban para el último asalto a la tambaleante República que se desmoronaba, también él estaba destinado a encarnar la idea de la rebelión. Esta idea excluye la rendición, aun cuando no impida la derrota. Figuras prehitlerianas tales como Dimitri Karamazov y Danton luchan, por tanto, siempre hasta el final. Es la hora de la decisión, y los salones de felpa del pasado han quedado atrás.[17]

Las imágenes evidencian que el film de Trenker no era otra cosa que una película pronazi débilmente enmascarada. Fotografiada por Sepp Allgeier[18],

introducía símbolos que iban a tener un papel importante en la pantalla de los primeros tiempos de Hitler. Para enaltecer la pasión nacional se hace uso elaborado de primeros planos de banderas, artificio comúnmente usado por los nazis. En la visionaria secuencia final, el estudiante resucitado, junto con otros dos jefes rebeldes que habían sido ejecutados por los franceses, avanza con una bandera en las manos. El pelotón hizo fuego y se vio a los rebeldes caídos, con los brazos abiertos sobre el polvo. Pero ahora se oía débilmente una canción patriótica, fantasmales figuras de los tres hombres se levantaban de sus cuerpos postrados y entonando valientemente su canción marchaban a la cabeza de las fuerzas de los campesinos, ascendiendo a lo largo del borde de una nube distante, hasta que, finalmente, mientras la canción continuaba *in crescendo* hasta el final, ellos desaparecían en el cielo».[19]

Esta apoteosis de ardor rebelde se duplica en *Hitlerjunge Quex* (setiembre 1933; cámara: Konstantin Tschet), film de propaganda nazi que refleja la undécima hora de la lucha de los nazis por el poder, resonando con su «Canción de la Juventud»: «¡Nuestra bandera ondea delante de nosotros!…». En el final del film, el joven militante hitleriano Heini, apodado Quex, distribuye folletos en uno de los barrios proletarios de Berlín y allí es apuñalado por un comunista. Abandonado, yace en la calle oscura. «Los nazis vienen y encuentran a Heini muriendo. Sus últimas palabras son: "Nuestra bandera ondea delante…". La banda de sonido toma la "Canción de la Juventud" y la bandera aparece en toda la pantalla, dando lugar a macizas columnas de la juventud de Hitler».[20] A través de imágenes parecidas, el film de Trenker o el film nazi señalan el triunfo inminente de la rebelión nacional, coincidencia que confirma sorprendentemente la naturaleza idéntica de las rebeliones en sí mismas.

Los filmes nacionalistas del período prehitleriano sobrepasaron a los del período de estabilización en cantidad y significado. Como *Der Rebell*, la mayoría de ellos trataba de la era napoleónica para sustentar la idea del levantamiento nacional. Prusia *versus* Napoleón era su tema central. Y Prusia aparecía invariablemente como protagonista de la nación alemana unificada. En conjunto, estos filmes constituían una especie de épica nacional fabricada para consumo interno de las masas.

La épica hacía hincapié en la humillación de Prusia con vistas a la futura rendición. Kurt Bernhardt, el colaborador de Trenker en *Der Rebell*, dirigió *Die letzte Kompagnie* (*La última compañía*, 1930) que detallaba un episodio de la campaña prusiana de Napoleón. Un capitán y doce hombres emprenden

una desesperada acción de retaguardia contra los franceses que avanzan, para cubrir la retirada del ejército prusiano derrotado a través del río Saale. Todos resultan muertos. Tras conquistar la posición, los franceses saludan a sus enemigos muertos, cuya valentía ha conseguido salvar al resto de los prusianos. El film estaba animado del mismo espíritu de *Berge in Flammen. Die elf Schill'schen Offiziere* (1932) de Rudolf Meinert, versión sonora de su film de 1926, describía la condena de oficiales prusianos fusilados por orden de los franceses por haber participado en la revuelta de Schill. Gerhard Lamprecht, en su *Der schwarze Husar* (*El húsar negro*, Ufa, 1932), eligió la comedia para traducir el ánimo rebelde de la Prusia ocupada por Francia. Por razones de Estado, Napoleón ordena que una princesa de Baden se case con un príncipe polaco. Pero Veidt, en el papel de oficial de los Húsares Negros, un regimiento prusiano rebelde, juega una treta al emperador: rapta a la princesa mientras viaja hacia el Este, salvándola de casarse contra su voluntad.**[21]**

Representativa de toda la serie fue *Luise, Königin von Preussen* (1931) dirigida por Carl Froelich y producida por Henny Porten, que personificaba a la reina. Este vasto panorama histórico que culminaba en el famoso encuentro de Luisa con Napoleón abundaba en alusiones a Versalles y la situación alemana. Dos críticas del *New York Herald Tribune*, además de mencionar «el ceño fruncido del film hacia la Tercera República francesa» y su «insistencia en la hermandad de todos los alemanes», fue más lejos, hasta adelantar una franca sospecha: «El emperador, nos recuerda la película con particular aspereza, robó una vez Danzig a Alemania, puerto sobre el Báltico, y lo estableció como ciudad libre; cuando recordamos cómo el corredor polaco era piedra de escándalo en ese momento es difícil creer que el film… sólo recuerda el precedente histórico por accidente».**[22]** Accidentalmente o no, el film popularizó las reivindicaciones políticas del frente Hitler-Hugenberg y por lo tanto predijo una rebelión victoriosa.

Concentrándose en el tema de la rebelión misma, *York* (1931), producción Ufa de Gustav Ucicky, concibió una unión personal de héroe de guerra y rebelde. Mientras Napoleón está empeñado en su campaña rusa, el rey Federico Guillermo III de Prusia, en estricta observancia de su tratado con el Emperador, pone un cuerpo de ejército prusiano a disposición del alto mando francés. Ordena al general Von York (Werner Krauss), instructor de los novatos que ingresan en el ejército de Prusia, que se haga cargo de este cuerpo. York es el prototipo del soldado prusiano, imbuido del sentido del deber y manifiestamente devoto de su rey. Obedece y se une a los franceses

en Kurland, aunque sus jóvenes oficiales le imploran que se vuelva en contra de sus aliados. La crisis en el campamento prusiano alcanza su punto culminante al recibirse noticias de la derrota de Napoleón en Rusia. Pero York aún rehúsa romper su fidelidad al rey. Sólo cuando éste resulta sordo a sus patrióticos argumentos se decide a cruzar el Rubicón. York, el rebelde, firma la convención de Tauroggen con los rusos. La guerra de la liberación contra Napoleón comienza.

Este film acerca de la casta militar prusiana discrimina dos tipos de soldados rebeldes. Los emotivos oficiales jóvenes son de la misma clase que esos *«demi-soldes»* que después de la Primera Guerra Mundial llenaron los cuadros del notable *Freikorps* y algo más tarde formaron el núcleo del movimiento nazi. Pero durante el período prehitleriano, el interés no descansaba tanto en estos bien conocidos afiliados como en las posibles reacciones del Alto Mando del ejército. York es el representante de esta camarilla. Se vuelve rebelde cuando se evidencia el declive de Napoleón, y por lo tanto, cualquier lealtad ulterior a éste podría resultar desastrosa para Prusia. Su decisión, libre de impulsos emocionales, surge de su exclusivo interés en la grandeza de Prusia. «York era un soldado que se rebeló contra el rey por su rey», señala la reseña del film.[23] Nada podía ser más exacto, pues a los ojos de los militares, los poderes políticos nacionales servían los verdaderos intereses del rey. No hay duda de que el caso de este soldado estaba destinado a demostrar la legitimidad histórica de una alanza entre el Ejército Nacional y las fuerzas rebeldes representadas por Hitler y Hugenberg. Al idealizar a York entre todos los generales, la Ufa de Hugenberg sugería claramente que tal alianza sería para favorecer al «rey», rey que ahora era Hindenburq como símbolo de Alemania.[24]

En *York* y otros filmes prehitlerianos, rebeldes que no se rinden desafían la conducta sumisa de sus numerosos antecedentes de la pantalla tan resueltamente que casi podrían confundirse con paladines de la libertad individual. *Trenck*, producida por Phoebus en 1932, troncha esta concepción equivocada en su raíz. Basada en una novela de Bruno Frank, escritor refugiado alemán ya fallecido, la película pertenece a la serie de Federico. Aunque Federico el Grande permanecía demasiado en segundo plano para ser interpretado por su habitual actor, Otto Gebühr, él era el verdadero centro de la acción, que trata del frustrado amor entre su hermana Amalia y Trenck, su ayuda de campo. Ambos se atreven a oponérsele. Cuando Federico airado informa a Amalia que desea que se case con el príncipe de la corona sueca,

ella le contesta: «¿Y mi felicidad?». Federico le responde que como hija de un rey de Prusia debe suprimir tales pensamientos. Encolerizado por la insubordinación de Amalia, impide de una vez por todas sus aspiraciones a la felicidad haciéndola abadesa de un convento provincial.

Trenck, por su parte, es caracterizado como un personaje indómito, que violando las órdenes expresas del rey participa en una patrulla peligrosa, durante la guerra. Más tarde, escapa de la fortaleza en que ha sido confinado y después de diversas aventuras en Austria se establece en la corte de Rusia como el favorito declarado de la emperatriz. El film pone de manifiesto que él nunca cometió ningún acto de traición contra su rey. Puesto que el rey lo considera desertor, y como Trenck es lo suficientemente descuidado como para ir a Danzig, los serviles secuaces de Federico lo arrestan. Traen a su cautivo de vuelta a Prusia, encarcelándolo en la mazmorra de Magdeburgo. En vano Amalia ruega demencia al rey. Sólo después de interminables años Trenck es liberado, pero tiene que abandonar Prusia para siempre. El tiempo pasa, y el rey muere. Su sucesor permite al viejo exiliado volver a su patria. **[25]**

Unos pocos cambios en la distribución de luces y sombras, y tanto Amalia como Trenck, tan ansiosos de libertad, podrían haberse transformado en heroicos rebeldes empeñados en derrotar la cruel tiranía de Federico. En efecto, son rebeldes potenciales, pero lejos de reconocer a esos infelices amantes como tales, el film les arranca su significación moral otorgándole todo el brillo al rey. Amalia es estigmatizada por preferir la felicidad privada a su sagrado deber y se muestra a Trenck como un errante soldado de fortuna. La mentalidad autoritaria, ansiosa de glorificar al rebelde cuando lucha por la liberación nacional, distorsiona y denigra su imagen cuando ofende la soberanía de su «rey» en interés de la libertad individual. El rebelde ideal debe someterse al régimen autoritario. El propio Trenck se rinde, aunque nunca es reconocido como verdadero rebelde. De vuelta a Prusia, va a ver a Amalia, tardío y triste encuentro después de una separación de treinta años. Puesto que el rey ha destruido su amor y su felicidad, podría esperarse que Trenck contestará afirmativamente cuando Amalia le pregunta si odia a Federico. Su respuesta consiste en darle el manuscrito que contiene sus memorias. Un primer plano que señala el fin de la película muestra la dedicatoria de Trenck. En ella se lee: «Al espíritu de Federico, el Único, Rey de Prusia, mi Vida». Esta inequívoca rendición corrobora el significado de la rebelión de York y sugiere que los otros rebeldes del período prehitleriano son también de mentalidad intrínsecamente autoritaria. En último análisis, el filisteo de *Die Strasse* es el arquetipo de todos los rebeldes de la pantalla

alemana. Reencarnado en Trenck, finalmente encuentra al Federico de sus sueños, quien lo redime de los horrores de su sala afelpada.

Una elaborada imagen del líder inspirado complementa la del rebelde. Además de Trenck, tres bien acabados filmes caracterizan a Federico como tal líder: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (*Concierto histórico*, 1930), de Gustav Ucicky; *Barberina, die Tänzerin von Sanssouci* (*La bailarina de Sanssouci*, 1932), de F. Zelnik y *Der Choral von Leuthen* (7 de marzo de 1933), producida y puesta en escena por Carl Froelich en colaboración con A. von Cserèpy, el creador del film de Federico. La serie continuó bajo Hitler. *Fridericus*, basado en una novela de Walter von Molo y presentado en los primeros días del régimen nazi, se concentraba en el rey de la Guerra de los Siete Años: un rey que posiblemente sobrepasaba a todos los Federicos previos en su parecido con Hitler. De nivel artísticamente mediocre, estos filmes, con sus implicaciones propagandísticas, encontraron poca comprensión en el exterior. Un crítico norteamericano llamó a *Barberina, die Tänzerin von Sanssouci* un obvio intento de indulgencia.**[26]**

En conjunto, los nuevos filmes de Federico insistían machaconamente en los motivos de los viejos y, como ellos, sobreabundaban en racionalizaciones de la conducta regresiva. Pero los que una vez fueron deseos no concretados se volvieron alusiones típicas. La política agresiva de Federico, en sí misma una compensación para la regresión, aparece como una acción de defensa sostenida contra una avasalladora conspiración enemiga. A este respecto, es interesante la advertencia introductora de *Fridericus*, que anticipa el lenguaje oficial de los filmes de guerra nazis como *Feuertaufe* y *Sieg im Westen*, que dice: «Circundada por los grandes poderes hereditarios de Europa, la naciente Prusia ha aspirado durante décadas a su derecho a vivir. Todo el mundo está sorprendido del rey de Prusia, quien, primero ridiculizado, luego temido, se ha mantenido firme contra fuerzas muy superiores a las propias. Ahora, ellas parecen aplastarlo. La hora del destino prusiano ha llegado». Después de tales apologéticas observaciones, que se encuentran en todos los filmes de Federico, las esperadas victorias y desfiles se suceden con una rapidez que seguramente va a deleitar a los inmaduros.

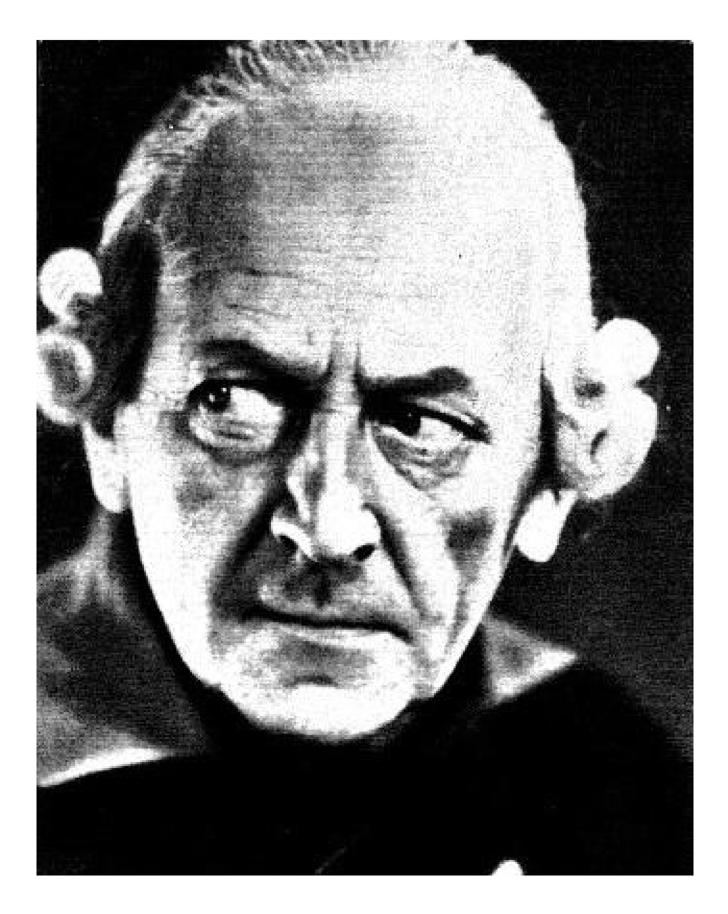
El esfuerzo por racionalizar los sentimientos de inferioridad era particularmente poderoso. Todos los filmes de Federico confrontaban la pobreza y la rudeza de Prusia con la riqueza y maneras pulidas de sus enemigos y, al hacerlo, despreciaban continuamente a estos últimos. Los austriacos continúan en su papel de afeminadas figuras de opereta; uno de ellos, un coronel, se destaca con sus agradables canciones de amor en *Der*

Choral von Leuthen. Los franceses a su vez, son presentados como cortesanos natos, dados a las intrigas y equívocos. ¿Quién podría envidiar a esta gente? Es el caso de Prusia-Alemania contra las potencias del Oeste; de los «que no tienen» contra las plutocracias; de lo que en Alemania se llama cultura contra una civilización podrida. Estos filmes implican que, comparados con sus enemigos, los alemanes tienen todos los rasgos de una raza superior destinada a gobernar a Europa y, mañana, al mundo.

Toda la serie es un intento de familiarizar a las masas con la idea del Führer. Se recurre nada menos que a Voltaire para recomendarlo. Cuando, en *Trenck*, Federico aboga por la soberanía de la ley, Voltaire replica que los buenos soberanos son preferibles a las buenas leyes: la razón es ilustrada rindiendo homenaje al gobernante absoluto. El rey justifica esta halagadora opinión desempeñando, como antes, el papel de padre del pueblo. Su régimen patriarcal es una mezcla del viejo feudalismo prusiano y el fingido socialismo nazi. Promete a los campesinos oprimidos castigar al gobernador de su provincia por favorecer con Parcialidad a los grandes propietarios (*Trenck*), cancela todas las celebraciones de victoria, pidiendo que el dinero destinado a ellas sea dado a las víctimas de la guerra (*Die Tänzerin von Sanssouci*), piensa en repartir fondos con propósitos culturales la noche antes de una batalla decisiva (*Der Chord von Leuthen*). Todo el mundo tendrá que admitir que la seguridad de que gozan los súbditos de Federico es inaccesible a los ciudadanos de una democracia, pues en su celo protector el soberano ayuda generosamente a los amantes (*Tänzerin von Sanssouci*) y aún va más lejos al evitar que la esposa de un mayor ausente cometa adulterio (*Flötenkonzert*).

Este rey modelo es un verdadero genio. Como tal, consigue desbaratar conspiraciones, sobrepasa en ingenio a diestros diplomáticos, y gana batallas con todas las probabilidades contra él. En *Das Flötenkonzert von Sanssouci* emite secretamente órdenes de movilización a sus generales durante el concierto de flauta al que asisten, sin sospechar, los embajadores de Austria, Francia y Rusia, ganando por la mano, de esa manera, a los tres poderes que él sabe listos para atacar a Prusia. En *Die Tänzerin von Sanssouci* invita a Barberina a Berlín para hacer creer a sus enemigos que pasa su tiempo en devaneos. *Der Chord von Leuthen* revela las relaciones entre este genio y los simples mortales. Cuando el rey se decide a arriesgarse en una batalla cerca de Leuthen, sus devotos y viejos generales le aconsejan que no lo haga en vista de su desesperada situación. Gana por supuesto la batalla, y la moraleja es que la intuición de un genuino Führer es superior al razonamiento normal, moraleja bien establecida en los corazones alemanes hasta Stalingrado.

Siempre teniendo razón al final, el inspirado rey se ve rodeado por una densa aureola. Tanto *Tänzerin* como *Der Charol von Leuthen* sacan partido del auténtico episodio de su aparición en los cuarteles austríacos durante una de sus audaces cabalgatas de reconocimiento: los austriacos están tan hechizados por su legendario enemigo que se olvidan de capturarlo, y cuando recobran sus sentidos, el desenlace llega en forma de un destacamento prusiano.



63. *Der Choral von Leuthen*. El anciano rey.

El reverso de la grandeza del líder es su trágica soledad, puesta de manifiesto en todos los filmes de Federico (Ilustr. 63). Nadie puede comprender a Federico y éste, en medio de clamorosas multitudes, echa de menos el sentimiento de ternura y compañía de que goza cualquier amante vulgar. En el final de *Die Tänzerin von Sanssouci* «se ve al gran rey, que, graciosamente, ha devuelto a Barberina a su amante, caminar hacia la ventana de su palacio y saludar a su pueblo y allí queda en pie, un hombre solitario, infeliz, viejo».[27] Ya he señalado antes que esta insistencia en la soledad del Führer conviene a las necesidades de una mente juvenil.

El 2 de febrero de 1933, un día después de que Hitler fuera nombrado canciller, Ufa presentó *Morgenrot (Crepúsculo rojo)*, película sobre un

submarino durante la Primera Guerra Mundial. Gustav Ucicky, especialista en producciones nacionalistas, dirigió este film sobre un guión de Gerhard Menzel, ganador del premio literario Kleist. El autor de la música fue Herbert Windt, que posteriormente a escribió las partituras de muchos importantes filmes nazis. «En la primera noche en Berlín», el corresponsal en esa ciudad de *Variety* escribía sobre la *première* de *Morgenrot*, «estaba presente el nuevo gabinete con Hitler, el Dr. Hugenberg y Von Papen… La película fue recibida con un estruendoso aplauso».[28]

El film es una mezcla de hazañas de guerra y conflictos sentimentales. Liers, el subcomandante (Rudolf Forster) y su teniente primero, Fredericks, están de permiso en su pequeña ciudad natal, y cuando parten de regreso resulta evidente que ambos se han enamorado de la misma joven. Luego se ve el submarino en acción, torpedeando y hundiendo a un gran crucero británico. Después de esta victoria, Liers, abre por primera vez su corazón a Fredericks, quien, sin mostrarle cuanto sufre, comprende tácitamente que la joven amada se siente mas atraída por Liers que por él. En cumplimiento de su misión, el submarino ataca a un velero aparentemente neutral, que resulta ser un señuelo británico. Avisado por el señuelo, un destructor inglés torpedea al submarino. Surge un problema crucial, pues en el casco que se hunde hay diez hombres vivos y ocho equipos de buzo. Dos tomas resuelven el problema: Fredericks y otro miembro de la tripulación, también apenado por razones privadas, se suicidan para salvar a sus camaradas. La secuencia final retoma el tema del permiso. Liers parte otra vez de su ciudad natal y la guerra continúa.

Los críticos norteamericanos, además de elogiar a esta película por sus brillantes intérpretes y abundancia de detalles realistas de combates, se mostraron muy impresionados por la ausencia de odios.[29] En efecto, la madre de Liers, que ha perdido ya dos hijos en la guerra, carece singularmente de ardor patriótico, y la tripulación del submarino reacciona a la artimaña británica del señuelo sin la menor animosidad. *Morgenrot* no es un film nazi. Pertenece más bien a la serie de películas de guerra como *Die letzte Kompagnie* y *Berge in Flammen*, institución inobjetable.[30]



64. *Crepúsculo rojo*. El olor de la guerra real.

Es una extraña coincidencia que Hitler viera *Morgenrot* en el amanecer de su propio régimen. Debe haber gozado este film con su sabor de la guerra real como un afortunado presagio y una ratificación providencial de lo que él planeaba ejecutar posteriormente. Además, le confirmaba inequívocamente que Liers y los de su clase, aunque no fueran sus partidarios, estaban predestinados a convertirse en sus instrumentos. Liers, soldado profesional de mente conservadora, dice a su madre: «Quizá nosotros los alemanes no sabemos vivir, pero sabemos morir increíblemente bien».[31] Sus palabras reconocen francamente el proceso de regresión reflejado por la pantalla alemana a través de todo su desarrollo. Admiten de una manera apenas velada que el deseo de madurar se ha desvanecido y la nostalgia del regazo materno es tan definitiva que se considera un orgullo morir bien. Gentes como Liers estaban ciertamente predestinadas a someterse al Führer.

La comparación de los dos principales grupos de filmes prehitlerianos revela que en el conflicto entre las predisposiciones antiautoritarias y autoritarias, las primeras llevan neta desventaja. Sin duda, los filmes del primer grupo son, parcialmente, de elevado nivel artístico; y se inclinen al pacifismo o al socialismo, todos ellos se vuelven en contra de la tiranía de un

gobierno autoritario. Pero estos filmes están desconectados entre sí, y mucho más importante aún es que carecen de poder de convicción. En *Mädchen in Uniform,* Fräulein von Bernburg no logra derrotar radicalmente a la dictatorial directora; *Niemandsland,* con su énfasis en la fraternización internacional, es completamente evasivo; *Kameradschaft* divulga los ideales socialdemócratas de manera que prueba su auténtico agotamiento.

A diferencia de este primer grupo principal, el segundo consta de películas que, excepto algunas producciones aisladas están muy relacionadas entre sí. Forman un conjunto. Contribuyen a establecer una épica nacional que se concentra en el rebelde y está siempre dominada por la figura de un inspirado Führer. Además, la anécdota pacifista de Pabst en *Westfront 1918* resulta poco convincente por su completo descuido de las diversas causas de la guerra; el heroísmo de guerra de *Berge in Flammen,* de Trenker, no es un credo que debe ser establecido, sino la comprobación de una actitud que simplemente existe. Se los puede condenar por razones externas bien fundadas pero no se puede pretender neutralizar su realidad o posible atractivo. El hecho de que todos los filmes del segundo grupo sean internamente invulnerables y aliados en su común esfuerzo indica que la fuerza de sus tendencias autoritarias subyacentes es superior. El poder de estas tendencias se confirma por la fusión de los filmes de montaña y los filmes nacionales que sólo pudo tener lugar bajo la presión de impulsos irresistibles.

Considerando la difundida oposición ideológica a Hitler, no hay duda de que la preponderancia de inclinaciones autoritarias fue un factor decisivo a su favor. Amplios estratos de la población, incluyendo parte de la *intelligentsia*, estaban psicológicamente predispuestos para la clase de sistema que ofrecía Hitler; tanto que su anhelo por él les hizo olvidar su bienestar y hasta su oportunidad de sobrevivir. Durante esos años, muchos observadores imparciales previnieron a los empleados de cuello duro y a sus patrones contra los nazis, sosteniendo que, en su propio interés económico, la clase media haría mejor en asociarse con los socialdemócratas. La historia ha corroborado esta advertencia. En la primavera de 1943, *Das Schwarze Korps*, el órgano oficial de los S.S., proclamó lisa y llanamente que «la clase media ha muerto y no se levantará más después de la guerra».[32] Y, sin embargo, esta misma clase media formó la columna vertebral del movimiento de Hitler. El impacto de las predisposiciones pro-nazis parecía trastocar todas las consideraciones sensatas.

Un síntoma ulterior del papel esencial de estas predisposiciones es el mágico hechizo que el espíritu nazi ejerció sobre la juventud y los desocupados, dos grupos que por ser ajenos a intereses fijos de clase eran particularmente sensibles a una propaganda que apelaba a sus anhelos de una dirección totalitaria. Hitler, más que nadie, sabía cómo aprovecharse de tales anhelos. Finalmente, puede darse por seguro que la discrepancia entre estos deseos siempre latentes y las convicciones políticas de los partidos de Weimar contribuyeron mucho al colapso del «sistema». El centro católico tanto como los socialdemócratas perdían constantemente sus energías vitales. Era como si ambos estuvieran paralizados. Los principios que ellos sostenían carecían del soporte de fuerzas emocionales, y, al final, su ambición por el poder degeneró en impotentes escrúpulos formales.

Irremediablemente hundidos en la regresión, la mayoría de los alemanes no pudo evitar someterse a Hitler. Puesto que Alemania llevó a cabo, de esta manera, lo que había anticipado el cine desde su mismo comienzo, conspicuos personajes de la pantalla se hicieron realidad en la vida misma. Sueños personificados de mentes para las cuales la libertad significaba un choque fatal, y la adolescencia una tentación permanente, estas figuras llenaban el escenario de la Alemania nazi. Homunculus en persona iba de un lado a otro. Autoelegidos Caligaris hipnotizaban a innumerables Cesares para que cometieran asesinatos. Delirantes Mabuses cometían fantásticos crímenes con impunidad, y locos Ivanes inventaban torturas inéditas. Junto con esa procesión diabólica, muchos motivos conocidos en la pantalla se volvieron sucesos reales. En Nuremberg, el decorado ornamental de *Die Nibelungen* apareció en escala gigantesca: un océano de banderas y personas artísticamente dispuestas. Las almas eran cabalmente manejadas para crear la impresión de que el corazón mediaba entre la mano y el cerebro. De día y de noche, millones de pies marchaban por las calles de la ciudad y las carreteras principales. El sonar de los clarines militares se oía infaliblemente, y los filisteos de las salas afelpadas se sentían muy exaltados. Retumbaban los fragores de las batallas, las victorias se sucedían una tras otra. Todo era como había sido en la pantalla. Las oscuras premoniciones de un desastre final también se cumplieron.

Suplemento

LA PROPAGANDA Y LOS FILMES DE GUERRA NAZIS

Nota del autor

Este SUPLEMENTO es, excepto por lo que se refiere a algunos cambios de estilo, arreglos y transposición del tiempo presente al pasado, una reimpresión de mi folleto: «La propaganda y los filmes de guerra nazis», editado en 1947, por la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, que gentilmente permitió su incorporación al presente libro. Originalmente al servicio de los fines de la guerra psicológica, el folleto se hizo factible por una donación de Rockefeller y fue escrito bajo los auspicios de Miss Iris Barry. Mi deuda de gratitud también se extiende al profesor Hans Speier, del Departamento de Estado, al Dr. Ernst Kris, del cuadro de profesores de la universidad New School for Social Research, al doctor Hans Herma del City College de Nueva York y a Mr. Richard Griffith, Director Ejecutivo de la Junta Nacional de Crítica de Películas. Como análisis de las actividades oficiales del cine bajo el poder de Hitler, este suplemento puede arrojar alguna luz sobre sucesos que escapan al alcance del presente libro.

S. K.

1. Puntos de mira y medidas nazis

Las páginas siguientes están dedicadas al análisis e interpretación de los filmes de propaganda totalitaria, en particular, a los filmes de propaganda nazi después de 1939. Sin duda, todos los filmes nazis eran más o menos filmes de propaganda, aun los filmes de simple entretenimiento que parecían estar lejos de la política. Sin embargo, en este estudio sólo serán examinados los filmes de propaganda que fueron producidos con el propósito expreso de reforzar el esfuerzo bélico total de la Alemania nazi.

Los nazis llevaron, a cabo su propaganda cinematográfica directa, para la guerra, con dos tipos de películas:

> I. Los noticieros semanales, incluyendo una compilación de noticieros titulada *Blitzkrieg im Westen*.
>
> II. Filmes de largometraje sobre las campañas, dos de los cuales fueron, incluso, exhibidos en EE. UU.:
>
> a) *Feuertaufe*, que trataba de la campaña de Polonia y

b) *Sieg im Westen*, que trataba de la campaña de Francia.[1]

Antes de comenzar la investigación propiamente dicha, que se refiere casi exclusivamente al material anteriormente mencionado, me gustaría presentar un esbozo de cómo los alemanes programaron la producción de sus filmes de guerra. La mayoría de las resoluciones oficiales y medidas administrativas se relacionaban con la formación y distribución de noticieros, pero lo que vamos a afirmar para éstos también puede aplicarse a los filmes documentales de largometraje.

Inmediatamente después del estallido de la guerra, el Ministerio de Propaganda Alemán empleó todos los medios posibles para lograr que los noticieros fueran un instrumento efectivo de propaganda. Es verdad que mucho antes de que la guerra comenzara los nazis usaban ya los noticieros para la difusión de sus mensajes de propaganda; pero el énfasis que pusieron en los noticieros después de setiembre de 1939 supera en mucho lo realizado hasta entonces y difícilmente puede sobreestimarse.

Tres principios se afirmaron insistentemente en los noticieros de guerra alemanes.

Primero, tenían que ser fieles a la realidad; por ejemplo en lugar de recurrir a escenas de guerra escenificadas, debían limitarse a tomas realmente hechas en el campo de batalla. A causa de su intención documental, los filmes de campañas *Feuertaufe* y *Sieg im Westen*, que consistían casi enteramente en material de noticieros, estaban también sujetos a esta directriz. Los informes oficiales, tanto como las críticas de la prensa, nunca olvidaban acentuar su realismo. El 6 de febrero de 1940, el *Licht Bild Bühne* manifestó que el film de la campaña de Polonia se equiparaba a los noticieros de las primeras semanas de la guerra y lograba dar al espectador la impresión de ser testigo visual de las escenas de batallas. Las fuentes oficiales se mostraban elocuentes cada vez que ponderaban la peligrosa misión de los reporteros cinematográficos. Mr. Kurt Hubert, director de exportación de Tobis, dijo en el otoño de 1940, en una transmisión alemana de onda corta, hecha en inglés, que los operadores del ejército regular «…son soldados regulares; que cumplen plenamente con sus deberes de soldados, siempre en primera línea… Esto explica los cuadros realistas que mostramos…».[2] Para aumentar el valor de este realismo, las bajas entre las formaciones de reporteros de primera línea eran rápidamente anunciadas, y ello por parte de gente generalmente poco inclinada a admitir la presencia de la muerte en sus películas «realistas». El 26 de abril de 1940, el corresponsal en Berlín del

New York Times fue autorizado a informar que veintitrés corresponsales de guerra habían encontrado la muerte desde el estallido de la guerra, y la advertencia preliminar de la parte principal de *Sieg im Westen* revela el propósito de aumentar el horror de las escenas siguientes, acentuando sucesos similares. Para aumentar su fuerza, Hubert llamaba a los filmes de guerra nazis «un perfecto documento de verdad histórica y nada más que verdad histórica, que satisface por tanto la exigencia alemana de una buena crónica sustancial en todo sentido».[3] Pero se comprenderá que, a pesar de la muerte de buenos operadores, no se impidió que un hábil director de montaje convirtiera sus tomas en filmes que, de ser necesario, desdibujaban la realidad y dejaban de lado la verdad histórica.

El segundo principio concernía a la longitud de los noticieros. Después de los funestos días de setiembre de 1939, se alargaron considerablemente. El 23 de mayo de 1940, el *Licht Bild Bühne* anunciaba que el próximo noticiero, como un acontecimiento, tendría 40 minutos de duración. El alargamiento de los noticieros hizo posible producir en la pantalla muchos de los mismos efectos obtenidos a través de la constante repetición de los discursos. Era uno de los muchos artificios que sirvieron para transformar a los espectadores alemanes en grupos encadenados de almas esclavas.

El tercer principio era la velocidad. Los noticieros nazis no sólo debían ser fieles a la realidad sino también ilustrarla tan rápidamente como fuera posible, de manera que los comunicados de guerra no se hubieran olvidado en el momento en que su contenido apareciera en la pantalla. Los negativos eran traídos desde el frente en aviones, dinámico procedimiento aparentemente destinado a que actuaran paralelamente y reforzasen informes radiados desde el frente.

La distribución de los noticieros, cuya producción fue unificada al comienzo de la guerra, estaba perfectamente organizada. El 1940, Goebbels dijo que los filmes debían dirigirse a toda clase de público.[4] Siguiendo sus instrucciones, los nazis se las ingeniaron para imponer sus filmes de propaganda simultáneamente a toda la población de Alemania, con el resultado de que dentro de la misma Alemania no había posibilidad de eludirlos. Se enviaron por todo el país cines ambulantes, y se hacían exhibiciones especiales a bajo precio. Puesto que era deseable la exacta exhibición temporal de las sugerencias visuales, el Ministerio de Propaganda decretó además que cada noticiero oficial del frente debía ser presentado el mismo día en todo el Reich. De esa manera, el mercado interno se mantenía completamente bajo control.

En cuanto a la exportación, el esfuerzo de las autoridades nazis para inundar los países extranjeros con sus películas oficiales está suficientemente claro por el hecho de que el Ministerio de Propaganda preparara versiones en dieciséis idiomas diferentes. La edición del verano de 1941 de *Sight and Sound* citada anteriormente completa esta información. Dice: «La oficina de Ufa de Nueva York manifiesta que, a pesar de las dificultades del bloqueo, los filmes alemanes llegan a este país, a un promedio de uno cada dos semanas». De particular interés es el bien conocido uso que los diplomáticos de Hitler hacían de los filmes de propaganda para minar la resistencia de pueblos y gobiernos extranjeros. En Bucarest, Oslo, Belgrado, Ankara, Sofía, para mencionar sólo unos pocos, las exhibiciones oficiales de estas películas servían como asaltos psicológicos. De esta manera, el 11 de octubre de 1941 el *New York Times* anunciaba que Von Papen había partido para Estambul con una película de la invasión alemana de Rusia, y «que tendrá una larga reunión en la embajada alemana durante la cual exhibirá el film a los dirigentes turcos». El método de chantaje con que se utilizaban los filmes de propaganda —método de gángsters típicamente nazi— no podía tener mejor ilustración.

2. Recursos fílmicos

Los recursos fílmicos de la propaganda nazi son numerosos y frecuentemente sutiles. Esto no implica que los filmes de propaganda nazi superaran necesariamente a película semejantes, producidas en otros países; el film británico *Target for Tonight* logró efectos artísticos que se podrían buscar vanamente en cualquier film nazi. Además, estos filmes adolecían de un uso excesivo de tomas de noticieros, e incluían secuencias que cansaban más que convencían. A través de tales secuencias se ponían de manifiesto algunos de los puntos débiles de la propaganda nazi.

Pero a pesar de estas deficiencias, que eran resultado de la problemática estructura de la propaganda nazi más bien que de torpeza técnica, los nazis se las ingeniaron para desarrollar métodos eficaces para presentar sus ideas de propaganda en la pantalla. Apenas hay un recurso de montaje que no hayan explotado y existen varios medios de presentación cuyo alcance emplearon hasta un punto hasta entonces desconocido. Estaban obligados a hacerlo así porque su propaganda no podía proceder como la propaganda de las democracias y apelar a la comprensión de su público; tenían que tratar, por el contrario, de suprimir la facultad de raciocinio que podría haber socavado las

bases de todo el sistema. Más que sugerir por medio de la información, la propaganda nazi retenía la información o la degradaba con ulteriores propósitos de sugestión propagandista. Esta propaganda tendía a la regresión psicológica para manejar la gente a su voluntad. De ahí la relativa abundancia de trucos y artificios, que eran necesarios para obtener los efectos adicionales de los que dependía el éxito de los filmes nazis de propaganda.

El arte del montaje había sido cultivado en Alemania mucho antes de 1933, y *Der Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl, por ejemplo, tenía mucho parentesco con realizaciones anteriores. A causa de esta tradición, los nazis sabían cómo utilizar los tres medios fílmicos: comentario, imágenes y sonido. Con un pronunciado sentido del montaje, explotaron al máximo cada medio, de manera que el efecto total frecuentemente era el resultado de la trabazón de distintos significados por diferentes medios. Tal manejo polifónico no se encuentra a menudo en los filmes de guerra democráticos; ni los nazis mismos se tomaron grandes molestias cuando simplemente deseaban transmitir información. Pero tan pronto como la propaganda totalitaria entraba en acción, se empleaba una suntuosa orquestación para influir en las masas.

Para comenzar, el comentario de los dos filmes de campaña expresa con palabras las ideas que no pueden ser comunicadas por medio de imágenes, tales como *flashbacks* históricos, narración de las actividades militares y explicaciones de estrategia. Estas explicaciones, que se presentan a intervalos regulares, tratan de las posiciones de los ejércitos alemán y enemigo y revelan, en términos más o menos generales, los avances realizados o en vías de realización. Toda su factura muestra que están destinados a impresionar a la gente más que a instruirla; parecen estar publicitando la eficiencia de alguna gran empresa. Además de este seudoesclarecimiento típico de los dos filmes de campaña nazis, los eslabonamientos entre los testimonios están reiteradamente encargados de la función propagandista.

En *Sieg im Westen* se usan para construir elipsis: el anuncio de una acción es inmediatamente seguido de su resultado, y se supone que una serie de acontecimientos se ha desarrollado en el pequeñísimo período entre dos unidades verbales. De esta manera, una gran parte de la realidad y de la resistencia enemiga desaparece «en los bolsillos» del comentarista, dando al público un sentido de facilidad de ejecución y aumentando la impresión de la invencible *blitzkrieg* alemana.[1] Realmente, la *blitz* ha pasado como un relámpago, pero a través de un vacío artificial.

Dentro de las representaciones visuales, se explota al máximo el hecho de que las imágenes apelan directamente al subconsciente y al sistema nervioso.

Se emplean muchos recursos con el solo propósito de provocar en el público ciertas emociones específicas. Tales efectos pueden obtenerse por medio de mapas. Deseo completar esta información con el excelente artículo del profesor Speier: «Geografía mágica»[2], que también se refiere al valor Propagandístico de los mapas de los filmes de guerra nazis. Estos mapas acompañan no sólo las explicaciones estratégicas, sino que aparecen cada vez que se necesita una representación simbólica, y pueden ser considerados la columna vertebral de los dos filmes de campaña; acentúan la función de propaganda de los comentarios acerca de los desarrollos estratégicos, tanto como parecen ilustrar, a través de un ordenamiento de flechas y líneas móviles, las pruebas de los éxitos bélicos como si fueran éstos una recién descubierta sustancia voraz. Al parecerse a gráficos de procesos físicos, muestran cómo todos los materiales conocidos son quebrados, penetrados, empujados y devorados por uno nuevo, demostrando así su absoluta superioridad de la manera más espectacular. Puesto que ellos afectan a todos los sentidos, están destinados también a aterrorizar al campo opuesto, por lo menos hasta que dichas pruebas no hayan sido invalidadas. Además, estos mapas eran realizados en extensiones que parecían áreas vistas desde un aeroplano, impresión producida por la cámara siempre en panorámica horizontal y vertical. Su continuo movimiento actuaba sobre los nervios motores, Profundizando en el espectador la convicción del poder dinámico de las tropas nazis; el movimiento alrededor de un campo y por encima de él sugiere su completo control.

Otros importantes recursos de este tipo son: la explotación de las cualidades fisonómicas, al contrastar, por ejemplo, primeros planos de las caras brutales de los negros con caras de soldados alemanes; la incorporación de material cinematográfico enemigo capturado y su empleo de tal manera que se vuelva en contra de su país de origen; la inserción de *leitmotivs* con el propósito de organizar la composición y acentuar ciertas intenciones propagandísticas por medio de las imágenes.

Mientras *Feuertaufe* presenta estos *leitmotivs* sólo insinuados, *Sieg im Westen* los muestra rotundamente. En este film, columnas de infantería en marcha inician un avance; en él, el tipo ideal de soldado alemán emerge una y otra vez en primer plano, una cara dulce que involuntariamente revela la Íntima relación de alma y sangre, sentimentalidad y sadismo.

El uso de imágenes en conexión con comentarios verbales se refuerza por el hecho de que muchas ideas de propaganda sólo suelen expresarse por las imágenes. Sin embargo, las imágenes no se reducen a ilustrar el comentario,

sino que, por el contrario, tienden a asumir una vida independiente que, en lugar de ir paralela al comentario, sigue algunas veces su propio curso, artificio muy importante y muy abundantemente utilizado. Al emplearlo, la propaganda totalitaria lograba ingeniárselas para formar, por una parte, un comentario más bien formal que evitaba manifestaciones heréticas o superexplícitas y, sin embargo, por otra parte podía dar a entender al público que los británicos eran ridículos y la Alemania nazi era piadosa y adoraba la paz por encima de cualquier cosa. Los nazis sabían que las alusiones podían grabarse más profundamente que las afirmaciones; y la relación contrapuesta de la imagen con el comentario es probable que aumentara la gravitación de la imagen, como un claroscuro, tornándola un estímulo emocional más potente.

Cuando la imagen sigue la línea del comentario, debe tenerse mucho ají dado de que la descripción de escenas de batalla no vaya tan lejos como para revelar claramente las operaciones militares. Excepto unas pocas secuencias, las imágenes que se refieren a la guerra alemana no tienen carácter informativo. En lugar de ilustraciones adecuadas a las actividades verbalmente indicadas, se reducen a ejemplificaciones que, frecuentemente, quedan indiferenciadas o pruebo ser estereotipos aplicables universalmente. Cada vez que la artillería entra en acción, aparece una serie de armas de fuego en rápida sucesión. Puesto que tala ejemplos no son específicos, la impresión de vacío queda reforzada. Batallas enteras se desarrollan en lugares imaginarios e indeterminados donde los alemanes gobiernan el tiempo y el espacio. Esta técnica trabaja de la misma manera que lo hace toda otra serie de recursos: ayuda a confundir al espectador con una borrosa sucesión de cuadros, para someterlo más prontamente a ciertas sugerencias. Muchas de las descripciones visuales no son en realidad más que una pausa vacía entre dos insinuaciones propagandísticas.

La música representa un papel conspicuo, particularmente en *Sieg im Westen*. Acompañando la sucesión de tomas y comentarios, no solamente profundiza los efectos producidos por estos medios, sino que interviene por su propia cuenta, introduciendo nuevos efectos o cambiando el significado de las otras unidades sincronizadas. La música y sólo la música logra transformar un tanque inglés en un juguete. En otras instancias, los temas musicales borran el cansancio de las caras de los soldados o hacen que varios tanques en movimiento simbolicen al ejército alemán que avanza. Una alegre melodía imbuye al desfile y a la decoración de la escena, en París, con un *soupçon* de *la vie parisienne*. A través de esta contribución activa de la música la imagen afecta a los sentidos con fuerza intensificada.

En sus filmes de propaganda de guerra, los nazis se pintaban por supuesto a sí mismos tal como deseaban ser vistos, y cuando con el correr del tiempo algunos de los efectos y sucesos utilizados perdió eficacia, los expertos en propaganda no vacilaron en suprimirlo. El encuentro de Hitler con el Duce mostrado en *Blitzkrieg im Westen* fue rápidamente eliminado en el otoño de 1941;[1] y la conferencia ruso-alemana sobre la división de Polonia en *Feuertaufe* tuvo que desaparecer de una segunda versión de este film presentada en Yorkville, en agosto de 1941. Pero en cuanto a su interpretación, no importa que tales autodescripciones fueran fieles a la realidad o no; las distorsiones obvias resultan ser particularmente esclarecedoras y, en conjunto, no pueden impedir que la realidad surja a través de sus engañosas imágenes, de manera que éstas concluyen por desvanecerse como los ejércitos enemigos sobre los mapas en los filmes de guerra nazis.

Todos los filmes de propaganda eran unánimes en enfatizar la supremacía del ejército sobre el partido. En su *Pattern of Conquest*, Joseph C. Harsch insiste en el hecho de que, en lugar de permitir que el partido penetrase en el ejército, Hitler prefirió satisfacer al ejército dejando de lado las pretensiones del partido. Durante el período en cuestión, los filmes de propaganda coincidían con la política de Hitler en que, durante la guerra, dedicaban a las actividades del partido sólo pocas referencias y tomas. Después de haber mencionado el papel desempeñado por las formaciones S.A. y S.S. de Danzig, *Feuertaufe* se dedica a mostrar a la guardia de corps de Hitler y a su jefe pasándole revista, y eso es todo. En *Sieg im Westen* los dos testimonios que reconocen la presencia de los S.S. armados están sincronizados con imágenes que pasan demasiado apresuradamente para evidenciar su presencia. ¡Qué contraste con la *Mannerheim Line* rusa, en la que los oficiales del partido se dirigen a los soldados acampados y estrechan la mano de los reclutas recién alistados! Tal escena hubiera sido imposible en cualquier película de guerra nazi. Por otra parte estos filmes no descuidaban nada que pudiera glorificar al ejército. En *Sieg im Westen*, que lleva el subtítulo «Película del alto mando del Ejército», se recurre a efectos especiales para ofrecer el paradigma del soldado alemán: impresionantes masas ornamentales de soldados preludian las dos partes del film, que termina con la escena del juramento de la bandera con que había dado comienzo. Aquí, tanto como en *Feuertaufe*, el ejército ocupa todos los puntos estratégicamente importantes de la composición.[2]

Esto no podría hacerse sin presentar a Hitler como el señor de la guerra. Hay, sin embargo, una diferencia interesante entre su aparición en *Feuertaufe* y en *Sieg im Westen*, una diferencia que señala una evolución que en efecto ha sido confirmada por informes de Alemania. Mientras el comentario del film de la campaña de Polonia menciona a Hitler pocas veces y de manera lacónica, la parte visual se dedica a mostrarlo como el omnipotente jefe supremo: preside un consejo de guerra, da su autógrafo a los soldados, aumenta su popularidad almorzando en una cocina militar, y además muestra su placer en los desfiles. En *Sieg im Westen* las partes visuales y los comentarios están en porcentaje inverso: aquí el ejército exalta como genio estratégico al hombre que ha lanzado el ataque contra los poderes del Oeste. El señor de la guerra sobrepasa al jefe ejecutivo para convertirse en Dios de la Guerra y, como Dios, no debe aparecer en imágenes. De esta manera, Hitler desaparece casi completamente detrás de nubes que se dispersan sólo en las más solemnes ocasiones; pero el comentario de los ingeniosos planes del Führer es entusiasta y lo idolatra como al único que conoce el momento en que llega la hora de la decisión.

La parte introductoria de *Sieg im Westen* contiene una toma de Hintlenburg y Ludendorff durante la Primera Guerra Mundial, presentándolos como los líderes de los que dependía el resultado de la guerra. Eran fundamentales; parecían conscientes de un destino más allá de meras consideraciones técnicas. De acuerdo con los filmes nazis, ninguno de los generales de la presente guerra iguala, en rango o responsabilidad, a esos dos viejos líderes del ejército, cuyas funciones han sido aparentemente asumidas por propio Hitler.

De vez en cuando, la posición real de sus generales se revelaba a través de tomas que los muestran juntos como si fueran sus subordinados, la plana mayor reunida en torno a su Führer; y cuando aparecen aislados, indinándose sobre mapas, marcando el paso entre columnas de soldados y emitiendo órdenes en el campo, siempre dan la sensación de altos funcionarios más que de comandantes en jefe. Pero es completamente natural que la creciente mecanización fomente tales tipos de organizador y tienda a elevar a los expertos-técnicos al máximo. Además, el hecho de que en todos estos filmes el mecanismo de la guerra se describa como parte de un proceso histórico y político más amplio circunscribe intencionalmente el papel de los generales a límites precarios.

En cuanto al resto, los soldados llenan las películas de propaganda en tal cantidad que queda poco lugar para los civiles; aun las multitudes delirantes

son cuidadosamente racionadas. En *Sieg im Westen*, el espacio que podrían ocupar está casi enteramente destinado a los trabajadores. «El mejor camarada del soldado alemán es el trabajador del frente interno», reza el comentario; y las tomas sincronizadas muestran varios primeros planos de tipos de trabajadores, a la manera de los primeros filmes alemanes izquierdistas, que por su parte estaban influidos por las clásicas producciones rusas. Las razones propagandísticas para la inserción de estas halagadoras fotografías son suficientemente claras.

El comentario y las imágenes de los dos filmes de campaña colaboran en hacer propaganda de las virtudes marciales alemanas: su valor, su habilidad técnica, su infatigable perseverancia.[3] Pero puesto que tales virtudes aparecen en los filmes de guerra de todos los países beligerantes, aquí suelen ser hábilmente descuidados a favor de otros rasgos más característicos de la conducta típica de los soldados alemanes. Sólo las imágenes enfatizan estas virtudes: hay una completa falta de diálogo, discusión o discursos para reforzar y apoyar las impresiones que la vida silenciosa de la pantalla puede despertar. Mientras los aviadores ingleses de *Target for Tonight* hablan francamente acerca de lo que sienten y piensan, los soldados alemanes se abstienen hasta de hacerse eco de las ideas de la propaganda oficial. En los primeros filmes de propaganda, como *Hitlerjunge Quex* y *Der Triumph des Willens*, la gente no era tan discreta en este aspecto. La actitud ulterior puede deberse a la influencia del Alto Mando: que la tropa hablase de política hubiera ofendido la venerable tradición del ejército.

Numerosas sugestiones visuales construyen la imagen propagandística del soldado alemán, entre ellas el ameno «recreo», tanto en *Feuertaufe* como en *Sieg im Westen*: son secciones o pasajes injertados que exhiben a las tropas durante su período de descanso, mostrando lo que se les ha dejado a los soldados rasos de su vida privada. Además del trabajo de rutina, que consiste principalmente en la limpieza de sus armas, los soldados lavan sus camisas y sus cuerpos, se afeitan y disfrutan comiendo, escriben cartas a sus hogares o dormitan. Por dos razones, los filmes de propaganda nazi enfatizan de esta manera las necesidades generales humanas. Primero, porque al hacerlo así utilizan una vieja lección enseñada por las primitivas comedias filmadas: que a la «galería» le gusta más que nada la representación de los hechos más vulgares de todos los días. Cada una de las seis veces que vi *Sieg im Westen* en un teatro de Yorkville, las personas que me rodeaban se mostraban notablemente divertidas y aliviadas cuando, después de una terrorífica acumulación de tanques, armas, explosiones y escenas de destrucción, un

soldado derramaba agua fría sobre la cabeza de su camarada desnudo. Segundo, tales escenas tienen la ventaja de apelar específicamente a instintos comunes de toda la gente. Como puntas de lanza, meten una cuna en las líneas de defensa del yo íntimo, y cuando éste se repliega en regresión, lleva consigo la insidiosa propaganda totalitaria que conquista así importantes posiciones del inconsciente.

Para modelar el personaje cinematográfico del soldado alemán, las películas nazis recurren a veces a métodos indirectos: desenmascaran y critican a través de imágenes las pretendidas cualidades de varios tipos de enemigos; y como siempre se basa en los contrastes, el ingenuo espectador atribuye automáticamente las cualidades complementarias a los alemanes. Así la elaborada escena de *Feuertaufe*, en la que varios polacos son acusados de haber torturado y dado muerte a prisioneros alemanes, intenta y logra imponer al público la convicción de que los alemanes son mucho más indulgentes hacia sus propias víctimas. ¿Podían los nazis ser tan provocativos y degenerados como los soldados franceses que se ven mezclados con negros y bailando en la línea Maginot? La expresión en imágenes de su conducta provoca una comparación desfavorable con la de los alemanes, y cuando los soldados ingleses aparecen como cómicas, arrogantes e ignorantes criaturas, no cabe duda acerca de las condiciones que se sacarán de sus vicios considerando el catálogo de virtudes del campo alemán. Cuantos más prisioneros belgas, polacos, franceses e ingleses pasan por la pantalla, tanto más se extiende este catálogo imaginario de virtudes germanas.

Estas sugestiones se complementan con algunas indicaciones oportunas, como, por ejemplo, la de que los soldados alemanes aman ardientemente la paz. No es por casualidad que el comienzo de *Sieg im Westen* presente una serie de pacíficos paisajes alemanes, entre multitudes de soldados y mapas; o que cada verso de la canción de *Lieselotte*, cantada por columnas de infantería en movimiento o que acompaña su avance, concluya con el refrán: «Mañana terminará la guerra». Los nazis también especulaban con que sus soldados se apegaran al hogar y la familia; esto está implícito en el ameno recreo de este film en que un soldado, tocando el órgano en una vieja iglesia francesa, parece soñar intensamente con los seres queridos de su hogar; la música del órgano se diluye en y una canción tradicional, y en la pantalla aparecen la madre, el padre y la abuela del soldado, cuyas existencias, libres de preocupaciones, son protegidas contra los agresivos enemigos por el ejército alemán. Es bien sabido que en la realidad los nazis seguían una línea opuesta a las ideas de paz, hogar y familia; nadie que esté familiarizado con sus

métodos puede pasar por alto el cinismo con que componían todos estos episodios sentimentales con el propósito de satisfacer los sentimientos Populares y, quizá, las demandas de propaganda estratégica del Alto Mando. Para completar la impostura, los nazis aprovechaban cada oportunidad para insertar iglesias y catedrales con soldados entrando o saliendo de ellas durante su período de descanso. De esta manera, los filmes insinuaban tácitamente que los alemanes fomentaban el cristianismo. También sugerían las aspiraciones culturales de los soldados alemanes al mostrar por ejemplo la Organización Todt, que tenía a su cuidado los edificios históricos amenazados por el avance de la guerra. Pero estas aspiraciones nunca apuntaban a logros personales. Durante e los primeros años de la Primera Guerra Mundial, todos los alemanes se jactaban de que sus soldados llevaban en sus mochilas *Zarathustra* de Nietzsche y *Fausto* de Goethe. Cuando en *Feuertaufe* los soldados leen los periódicos al marchar, la posibilidad de que lo hagan por placer está negada por el comentario que acota: «Los soldados alemanes están tan ansiosos de noticias que se abalanzan sobre cada periódico que puedan conseguir… gozando tanto con las crónicas del frente como con las de la Patria».

En conjunto, soldado del «Reichswehr» prevalece sobre la creación nazi del «soldado político». Hay, a este respecto, una notable diferencia entre la propaganda filmada y la propaganda impresa o transmitida por radio. Mientras los nazis siempre hablaban o escribían sobre la guerra revolucionaria que los poderes del Eje —los desposeídos— habían emprendido contra las ricas plutocracias, sus películas, cuidadosamente, soslayaban tal tema. Excepto una disciplina algo menos severa y la supresión del prototipo de teniente prusiano, los soldados de la pantalla se comportan de manera tan tradicional que nadie podría sospechar que fueran realmente la vanguardia militar de una revolución. Las tomas de noticieros que describen a estos soldados son ciertamente fieles a la realidad. ¿Por qué vacilaron los nazis en cambiar la imagen ulterior? Quizá porque el representar un ejército revolucionario en la pantalla les hubiera impedido transmitir, con la palabra, su significado opuesto. Las imágenes aisladas pueden ser equívocamente usadas tanto como pueden serlo las palabras solas. Pero tan pronto como ambas comienzan a cooperar se explican mutuamente, y toda posible ambigüedad queda definitivamente excluida. Los nazis no estaban, obviamente, en condiciones de abandonar la ventaja de encubrir sus objetivos reales con *slogans* tan atractivos como «revolución» o «nuevo orden», y se veían, por lo tanto, forzados a mostrar en sus películas soldados de conducta

más bien neutra entre ambos términos contradictorios. El uso extensivo hecho de soldados de noticieros mudos debía paralizar por una parte la atención del público germano y, además, atraer a ciertos núcleos extranjeros que la propaganda nazi deseaba influir.

Las hazañas del ejército alemán fueron el resultado de las aptitudes organizadoras de un pueblo que, como consecuencia de su tradición histórica, desea tan profundamente ser dirigido, que confunde organización con dirección y se somete tan dócilmente como la cera al sello. Los filmes de guerra nazis exhiben por supuesto la perfección con que, gracias a tales aptitudes, se planearon y ejecutaron las campañas relámpago. El episodio del consejo de guerra de Hitler en *Feuertaufe* incluye el siguiente comentario: «La información continuada sobre el curso de las operaciones es transmitida…, las órdenes e instrucciones decisivas son retransmitidas inmediatamente…»; en este episodio se insertan comentarios que se refieren a algunas tomas de soldados mecanógrafos y telefonistas. Como las series de armas de fuego disparando, los telefonistas pertenecen a los estereotipos dentro de las representaciones propagandísticas visuales; su aparición indica infaliblemente que se están emitiendo órdenes y que un ataque va a comenzar inmediatamente. *Sieg im Westen* añade algunas innovaciones a este clisé: una toma de un «plan de fuego» (*Feuerplan*) caracteriza el inmediato bombardeo de artillería como hecho «de acuerdo con un plan»; y una corta escena ilustra la última conferencia de la plana mayor que será inmediatamente seguida por la ofensiva contra el Chemin des Dames. En el campo de las medidas estratégicas, la rapidez de los reagrupamientos de soldados, tanto como el admirable funcionamiento de las líneas de abastecimiento, se enfatizan fuertemente. Pero es bastante extraño que todas estas escenas traten la organización de una manera un poco superficial. Comparada con el film británico *Target for Tonight*, que ilustra realmente la preparación y ejecución de un raid de bombardeo sobre Alemania, aun la secuencia hecha con propósito informativo del ataque aéreo en *Feuertaufe*, es manifiestamente pobre en detalles de organización. Esta negligencia es paralela a la deliberada superficialidad con que se ejemplifican las acciones militares en la representación visual. En ambos casos, la ocultación de información completa debe atribuirse a las inhibiciones de una propaganda que vive en el constante temor de despertar las facultades intelectuales del individuo. Sin embargo, esta explicación es demasiado general para ser suficiente. ¿A qué se debe entonces? Afortunadamente, *Sieg im Westen* ofrece una pista para la solución del problema.

Se usa material fílmico francés capturado para describir la organización de la línea Maginot, con sorprendente cuidado. La principal secuencia, dedicada al sistema de defensa francés, ofrece un resumen de su construcción y también incluye una serie de fotogramas que tratan extensamente de las instalaciones técnicas de esta fortaleza subterránea. Hacia el fin de la película, la línea Maginot aparece otra vez: soldados franceses manejan un cañón en uno de los fuertes mecánicos y el comentario sincronizado anuncia: «Por última vez, el mecanismo de relojería de esta complicada maquinaria de defensa está en acción». Al exhibir esa maquinaria por completo, los nazis deseaban, además de enaltecer la significación de la victoria alemana, especificar su carácter único. El término «defensa» usado en el comentario, es particularmente revelador. La propaganda nazi en el film de la campaña francesa opone siempre cuidadosamente la guerra defensiva contra la ofensiva y, además, se las ingenia para presentar estas dos clases de guerra como pertenecientes a dos mundos diferentes. El de los defensores franceses aparece como un mundo anticuado y estático, sin derecho moral a sobrevivir. Puesto que las tomas de los soldados franceses en la línea Maginot estaban hechas, por supuesto, antes del estallido de la guerra, era fácil causar esta impresión, contrastándolas con las tomas de soldados alemanes hechas durante la campaña real. Aquí se aclara por qué los nazis concentraban su interés en la organización de la defensa francesa, en lugar de acentuar su propia organización técnica. Ellos querían demostrar que el *deus ex machina* nunca puede ser la máquina misma; que aun la más perfecta organización resulta inútil si no se la considera más que una mera herramienta, o si es idolatrada por una generación declinante como si fuera una fuerza autónoma. Toda la presentación trata de dar por supuesto que la línea Maginot era precisamente eso para los franceses y que, en consecuencia, la victoria alemana era también una victoria de la vida sobre la muerte, del futuro sobre el pasado.**[4]**

De acuerdo con su énfasis sobre el espíritu de la ofensiva alemana, los filmes de guerra nazis caracterizan la organización como un proceso dinámico dentro de tomas en continuo movimiento sobre enormes espacios. La gran cabina de control desde la que, en *Target for Tonight*, las actividades de la fuerza aérea británica se dirigen y supervisan sería imposible de aceptar en cualquiera de las películas de guerra nazis; es una habitación demasiado sólida; tiene en exceso el sabor de la defensa. En los filmes germanos, por el contrario, ninguna habitación es más que un refugio improvisado, si es que se acepta que existan refugios.

Vagones de ferrocarril sirven como cuarteles generales de Hitler, o para conferencias con los delegados de las naciones que capitularon; campos y caminos son el hogar de los generales y las tropas. Los soldados comen sobre la marcha, duermen en aeroplanos, tanques en acción, cañones y camiones, y cuando ocasionalmente detienen su movimiento, alrededor de ellos sólo quedan casas arruinadas que ya no sirven para albergar huéspedes. Esta eterna inquietud se identifica con el avance impetuoso y lo sugiere de continuo, como los filmes nazis nunca dejan de señalarlo a través de mapas y columnas de infantería en marcha, recursos ya comentados. Significativamente, la demasiado frecuente aparición de las columnas de infantería en los filmes de campaña excede el uso que realmente se hizo de la infantería en las campañas. Tales columnas eran indudablemente menos efectivas que las columnas de tanques y las escuadrillas aéreas, pero su aparición en la pantalla es particularmente apropiada para infundir la idea del avance impresionante sobre el público espectador. Esta sensación se profundiza por medio de repetidos primeros planos de ondeantes estandartes con la svástica, que sirven al propósito adicional de hipnotizar a los espectadores.

Para resumir: todos los filmes nazis de guerra glorifican insistentemente a Alemania como poder dinámico, como dinamita. Pero como si los propios nazis sospecharan que su repetida representación de la guerra relámpago sería apenas suficiente para sugerir una guerra de la vida contra la muerte, del futuro contra el pasado, la completaban con informes histórico-políticos añadiendo a los desfiles de soldados con paso de ganso un panorama prolijamente sopesado de asuntos locales. Mientras *Feuertaufe* se contenta con repasar los asuntos corrientes del mundo, *Sieg im Westen* ensancha la perspectiva por medio de una ambiciosa retrospectiva que vuelve a la paz de Westfalia de 1648. Los discursos de Hitler animaban a la gente a pensar en términos de centurias. Las informaciones de hechos corrientes siempre ilustran la «historia» a través de tomas de noticieros de incidentes notables. Herr Von Ribbentropp parte en avión hacia Moscú para firmar el pacto de no agresión; despliegues de tropas francesas, inglesas y polacas sirven para demostrar los preparativos de guerra de esos países; el profesor Burckhard, delegado de Danzig ante la Liga de las Naciones, abandona su oficina después de la anexión de Danzig por el Reich; el rey Leopoldo de Bélgica negocia las condiciones de armisticio con un general alemán. Al explicar la situación del mundo con la ayuda de tales escenas anecdóticas, los nazis deben haberse propuesto también halagar a los espectadores dándoles el orgulloso sentimiento de ser presentados a soberanos, hombres de Estado, diplomáticos

y otras celebridades. Era una especie de adulación que hacía muy aceptables las implicaciones de estos montajes cinematográficos.

¿Qué implicaciones sugerían? Por una parte, hacían aparecer a las democracias occidentales como poderes malignos, animados durante siglos por el designio de destruir a Alemania; por otra parte, insinuaban una Alemania tristemente injuriada e inocentemente sufrida que, a punto de ser sometida por estas potencias mundiales, necesita defenderse atacándolas. Todo el mito debía dar la impresión de que la guerra y el triunfo de Alemania no eran acontecimientos accidentales sino el cumplimiento inexorable de una misión histórica, metafísicamente justificada. Gracias a la introducción de este mito, tanto *Feuertaufe* como *Sieg im Westen* se extienden más allá de los límites de meros filmes documentales a regiones en que se conecta la marcha del tiempo con la marcha de las ideas. Tales panoramas, por cierto, responden al Profundamente arraigado anhelo alemán de estar protegidos por una *Weltanschauung*, arropados por una cosmovisión. Al transferirlos a la pantalla, los nazis trataron de conquistar y ocupar todos los resortes fundamentales de la mente de su público, con el fin de que sus almas trabajaran por el interés de la Alemania nazi. Trataban las almas como a prisioneros de guerra; se proponían duplicar, en el campo de la Psicología, las hazañas conquistadoras de Alemania en Europa.

4. Dramaturgia de la pantalla

La estructura de los dos filmes nazis de campañas bélicas es particularmente importante. A diferencia de los noticieros, son el resultado de esfuerzos de composición destinados a convertirlos en documentos de valor permanente que sobrevivieran a los más efímeros noticieros semanales. El teniente Hesse, jefe del grupo de prensa agregado al Alto Mando alemán, afirmó en una charla radiofónica el 20 de enero de 1941: «*Sieg im Westen* ha sido deliberadamente planeada y producida para el público en general». La prueba de la exactitud de este comentario, que podría haber sido aplicado también a la campaña de Polonia, está ilustrada por el hecho de que ambos filmes fueron el producto de una extensa y severa condensación: los casi dos mil metros de *Feuertaufe* fueron extraídos y seleccionados de más de 69.000 m de tomas de noticieros, y *Sieg im Westen* —de acuerdo con el teniente Hesse— se compaginó con la selección de 300.000 m de material filmado. Los expertos nazis no habrían hecho una selección en tan vasta escala si no

hubieran tenido una idea definida acerca de la elección y composición de los comparativamente escasos asuntos admitidos.[1]

Excepto quizá los cortos de la *Marcha del Tiempo* y ciertos cortos de viajes que a la manera de *Nanook y Moana*, de Flaherty, descansan en alguna especie de anécdota para animar la presentación de los hechos, la mayoría de los filmes documentales afectan al público, no tanto a través de la organización de su material, como a través del material mismo, del material en sí. Están más o menos libremente compuestos; resultan estar más interesados en la descripción de la realidad que en la estructuración de esta descripción. Los dos filmes nazis de campaña difieren de esta objetividad propia del documental en que además de excederlo en una sólida composición de sus elementos, también explotan todos los efectos propagandísticos que pueden ser productos de su estructura misma; *Sieg im Westen* llega a confiar a *leitmotivs* especiales y secuencias escenificadas la función de reforzar el peso de la arquitectura interior. Esto evidentemente no puede hacerse a menos que ciertas ideas enérgicas, ciertas líneas directivas determinen la composición, comunicándole su vigor. Es bien comprensible que la fuerte voluntad subyacente en los dos filmes nazis de campaña influya la imaginación del público. Y que no suceda lo mismo con la mentalidad que se advierte en los documentales que simplemente vagan indiscriminadamente de un punto de información a otro. *Target for Tonight* fue uno de los primeros filmes británicos de guerra que sacó conclusiones prácticas de esta regla.

Los dos filmes nazis de campaña siguen en el enfoque de su tema principal más a los filmes clásicos rusos que a los de las democracias occidentales. De todos modos, están exclusivamente interesados en el destino de una colectividad, la de la Alemania nazi. Mientras los filmes norteamericanos reflejan típicamente la sociedad o la vida nacional a través de algún héroe representativo de su época, estos filmes alemanes, a la inversa, reducen los individuos a derivados de un todo más real que los individuos de que constan. Siempre que aparecen caras aisladas de soldados alemanes en los filmes de campaña su función es denotar simbólicamente la cara del Tercer Reich. El propio Hitler no se retrata como un individuo de vida propia sino como la encarnación de terroríficos poderes impersonales o, mejor aún, como prototipo de su condensación; a pesar de muchos primeros planos reverenciales, estos filmes destinados a idolatrado no pueden adaptar sus rasgos a la existencia humana.

Fue Goebbels quien elogió *Potemkin* como modelo e insinuó que la «revolución» nazi debía ser glorificada por filmes de una estructura similar.

En rigor, los pocos filmes representativos de la Alemania de Hitler están tan lejos de *Potemkin* como la «revolución» nazi lo estaba de una revolución. ¿Cómo podría ser de otra manera? Así como los grandes filmes mudos rusos, naturalmente, acentúan la absoluta dominación de lo colectivo sobre lo individual, en *Potemkin*, sin embargo, lo colectivo está compuesto por gente verdadera, mientras que en *Der Triumph des Willens*, ornamentos espectaculares de masas excitadas y ondeantes banderas svásticas sirven para representar lo colectivo falso que los gobernantes nazis crearon y organizaron bajo el nombre de Alemania. A pesar de tales diferencias básicas, la referencia de Goebbels al modelo ruso no era en absoluto un disparate. No tanto por su conducta pretendidamente revolucionaria, como a consecuencia de su reaccionario desprecio por los valores individuales, los nazis estaban, ciertamente, obligados a confiar para sus filmes más en los métodos rusos que en los occidentales. Aun si esta e vertida afinidad no hubiera existido, el incuestionable éxito propagandístico de los primeros filmes soviéticos hubiera bastado para atraer la atención del Ministerio de Propaganda alemán. Como si encontraran su inspiración en modelos tales como *Konietz Sankt-Peterbourga* y, *Oktiabr (Octubre)*, los dos filmes nazis de campaña asumieron rápidamente la forma épica.

La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante, por supuesto, no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes; al hacerlo contribuían al establecimiento de una «muralla occidental» intelectual contra la peligrosa invasión de las ideas democráticas. La secuencia inicial de *Der Triumph des Willens* muestra al avión de Hitler volando hacia Nuremberg a través de «bancos» de maravillosas nubes, reencarnación del padre Odin a quien los antiguos arios oían atronar con sus huestes sobre las selvas vírgenes. Apegándose a sus funciones documentales, tanto *Feuertaufe* como *Sieg im Westen* evitan provocar tales reminiscencias; pero están deliberadamente organizadas al estilo épico, y el parecido superficial entre ellas y los filmes de Eisenstein y Pudovkin es notable.

Se debe a razones de Propaganda que ambos filmes de campaña no ofrezcan simplemente el curso de las batallas y la sucesión de victorias. Con la intención de producir la totalidad de los efectos, la propaganda nazi tenía que aumentar su programa y ofrecer una composición polifacética más bien que un simple resumen de hechos militares. Para ajustarse a su propósito, los nazis dotaron a su héroe, la Alemania nazi, de todos los rasgos de viejos

héroes míticos. Así como éstos, inevitablemente, tenían que sufrir antes de poder levantarse omnipotentes como el Sol, se ve a Alemania también sufriendo al comienzo de *Feuertaufe* y de *Sieg im Westen*. Debilitada y sola se yergue frente a una conspiración de poderes que la han encadenado con el Tratado de Versalles, y ¿quién no simpatizaría con su intento de sacudirse las cadenas y liberarse de sus opresores? Como son propaganda, estos filmes no cargan por supuesto a su héroe con una culpa mítica; lo representan como una criatura completamente inocente, sin culpa; sobre los mapas del film de la campaña de Polonia, el blanco territorio de Alemania contrasta con el negro de Polonia, Inglaterra y Francia. Así consiguen y reemplazan el motivo de culpa por el de justificación y justicia. Los nazis intentan hasta tal punto justificar la agresión alemana que las reivindicaciones aparecen por doquier en el film. Hacia el final de *Feuertaufe*, el comentario señala los carteles de la Varsovia ocupada en los que el gobierno polaco ha intimado «a la población a pelear, como tropas irregulares, contra el ejército alemán».[2]

Ahora se aclara por qué esos filmes incluyen los panoramas totalitarios anteriormente mencionados: tal panorama no es nada más que el espejismo de la estructura épica transmitida en términos de propaganda. Los filmes de campaña siguen las leyes de los épicos también en que reflejan la guerra como la lucha del héroe por su liberación, por su *Lebensraum*. Habiéndolo introducido en la familia de los héroes épicos, éstos arrojan y prestan una luz deslumbrante sobre todas sus hazañas. La infalibilidad y la invencibilidad de Alemania están debidamente expuestas, y una serie de pequeñas apoteosis precede a la final, que da la completa culminación del triunfo. A este mundo de luz se opone uno de oscuridad sin matices atenuados. Los enemigos no aparecen como enemigos normales, con quienes Alemania una vez mantuvo relaciones y las reasumirá después. Más bien son presentados como los eternos adversarios del héroe, que traman siniestros planes para causar su ruina. Como encarnaciones de opuestos principios morales o naturales, tanto Alemania como sus enemigos pertenecen al eterno reino de lo épico, donde el tiempo no cuenta. Entre los poderes que bullen en el infierno democrático se hacen diferencias, calificándolas así: Francia es un espíritu maligno en estado de descomposición; Inglaterra tiene los rasgos del demonio encarnado, y Polonia le sirve de malvada ayudante. Se usa un hábil artificio para caracterizar a estos espectros malignos como figuras épicas; los filmes de propaganda nazi les atribuyen un mítico anhelo de destrucción. Numerosos comentarios, en los filmes de campaña, estigmatizaban el demoníaco sadismo del enemigo, al imputarle los incendios, estragos y desastres abundantes en

las imágenes sincronizadas; mientras que las destrucciones causadas por los nazis asumen la muy distinta función de revelar la supremacía de las armas alemanas.[3] También se muestra a los alemanes reconstruyendo puentes destruidos, protegiendo la arquitectura en peligro y salvando la catedral de Rouen. La naturaleza creadora del héroe es ostentada sistemáticamente contra el ego destructor de sus antagonistas.

Resumiendo los filmes nazis de campaña pueden ser considerados como filmes épicos de propaganda. No les interesa mostrar la realidad, sino subordinar su inserción y el método de la inserción a sus inherentes propósitos de propaganda. Estos propósitos constituyen la verdadera realidad de los filmes nazis. Es interesante comparar *Feuertaufe* y *Sieg im Westen* con los primeros filmes de Eisenstein y Pudovkin, que también muestran el cuadro de una colectividad sufriente y su triunfo final. Es obvio que los filmes rusos tienen no menos significación propagandística que sus contrapartidas alemanas; pero a diferencia de los filmes nazis, conservan el carácter de verdaderos filmes épicos gracias a su fidelidad a la realidad. En estos filmes rusos, la tragedia de la gente se transmite con tal sujeción al detalle que su realidad se impone sobre el público. Se puede inferir cómo los nazis, por su parte, evitaron cuidadosamente poner en movimiento a la realidad por la manera superficial de tratar las mismas desgracias. Al contrario de los rusos, asignaron a unas pocas tomas comunes la tarea de sostener los comentarios verbales que en el comienzo de los dos filmes de campaña manifiestan los sufrimientos de Alemania anteriores al advenimiento de Hitler. Estas tomas que nunca logran vitalizar las quejas del comentario con una semblanza de la vida se parecen a las ilustraciones convencionales en los anuncios de algunos artículos estándar.[4] Es como si los nazis tuvieran miedo de tropezar con la realidad, como si sintieran que el mero reconocimiento de la independencia de la realidad los forzara a una sumisión que pusiera en peligro todo el sistema totalitario. Por otra parte, los mapas ilustran las desastrosas consecuencias de la paz de Westfalia y el tratado de Versalles. En estos filmes, el sufrimiento de la Alemania-héroe es puramente cartográfico. A través de sus mapas, los propagandistas nazis revelaban que no reconocían otra realidad que su estilo de conquista.

Esta diferencia entre el carácter épico de la pantalla rusa y la alemana afecta toda su estructura. Puesto que los dos filmes de campaña esquivan la realidad, a través de la cual los rusos impresionan a su público, se ven obligados a usar otros medios para desarrollar su anécdota.

En la práctica política real, la propaganda nazi no se contentaba con difundir simplemente sugerencias, sino que Preparaba el camino para su aceptación por medio de una hábil combinación de medidas terroristas y de organización que creaban una atmósfera de pánico e histeria. En la pantalla, estas medidas preparatorias eran función de la compaginación. Ambos filmes incluyen una cantidad de trucos de composición destinados a preparar la mente del espectador. Mientras los instintos y emociones del espectador son mantenidos vivos, su facultad de razonamiento está deliberadamente adormecida. Una sola secuencia habla al intelecto: el ataque aéreo en *Feuertaufe*, que pronto deja paso a la información. Esta secuencia excepcional puede ser explicada por el hecho de que *Feuertaufe* se hizo durante el período de la guerra «falsa», cuando la R.A.F. aún no había efectuado incursiones sobre Alemania, y la propia Alemania estaba aún convencida de su superioridad aérea. Al detallar el ataque aéreo de una manera desusadamente instructiva, los nazis deseaban presumiblemente ajustar el film a la mentalidad inglesa en la esperanza de aplastar la opinión de Inglaterra con el incomparable poder de la fuerza aérea alemana.[5] En este único caso, la información es equivalente a la amenaza, y el pánico debe producirse mediante una sobria apreciación de los hechos.

Los dos filmes de campaña no sólo habían de preparar al público para aceptar sus sugestiones sino que, sobre todo, habían de dramatizar la anécdota que contaban para compensar su falta de realidad. La franca dramatización debía, si fuera posible, producir artificialmente las emociones que en los filmes rusos eran resultado de reproducir naturalmente los hechos de la vida real. Las técnicas dramáticas recurren a interrupciones, a suspensos, a espacios vacíos entre los núcleos de fuerza expresiva del argumento. Aprovechándose de su libertad para medir el tiempo de la narración a voluntad, los filmes de propaganda nazi se propusieron obtener, a través de la mera organización, los notables efectos del drama, utilizando todas sus técnicas.

Las introducciones de estos dos filmes son particularmente reveladoras a este respecto. Usan todos los medios de composición posibles para caracterizar el período de preguerra como una lucha dramática entre los poderes de la luz y de la oscuridad. Al comienzo de *Sieg im Westen*, esta lucha se presenta en la forma de continuos claroscuros destinados a producir una rápida sucesión de tensiones. Después de Versalles, Alemania parece aniquilada, pero surge Hitler, y la perspectiva cambia. ¿Cambia realmente? Las democracias persisten en conspirar contra el joven Tercer Reich, y cada

nuevo avance alemán se contrapone a una nueva y explícita afirmación de las diabólicas intenciones de sus enemigos. Esta continua aceleración de series de tensiones, que aumentan su peso dramático a medida que se aproximan al tiempo presente, lleva directamente a la última catástrofe: la guerra. Pero aun la campaña de Polonia resulta ser sólo un episodio, pues la oferta de paz de Hitler se usa inmediatamente como medio de suspense, preparando, mediante un escamoteo, el siguiente giro de la acción y haciendo de esta manera que el drama continúe. La propaganda nazi siempre tendía a trabajar con tales oscilaciones. Ellas hubieran sido más efectivas en este caso si no hubieran sido presentadas por medio de estereotipos plásticos.

La narración misma de las dos campañas exitosas está dividida en un número de secuencias, la mayoría de las cuales sigue el mismo modelo. La secuencia típica se inicia con un mapa de los próximos objetivos estratégicos que generalmente son alcanzados dentro de la misma secuencia. Los mapas asumen en estos casos la función de la exposición dramática: anuncian lo que va a venir y canalizan las previsiones del público. Una vez que todo se ha expuesto, la acción toma la forma de un proceso que especula con efectos dramáticos para compensar la omisión de la documentación sustancial.

Cualquiera de los dos métodos se emplea para este fil. Primero, para que el suspense aumente, muchas secuencias enfatizan las dificultades que demoran el final feliz o aun aparentan frustrarlo. Ilya Ehrenburg manifestó que el general ruso Gregory Zukhov había dicho de las hazañas militares alemanas en Polonia y Francia: «Para ellos, la guerra fue meramente maniobras».[6] Esta afirmación nace de la naturaleza espúrea de esas dificultades. Las tomas de soldados franceses en la línea Maginot, insertadas hacia el final de *Sieg im Westen*, sirven claramente al Propósito Propagandista y dramático de posponer una y otra vez una conclusión alcanzada en realidad mucho antes. En la misma película, una secuencia de montaje forzado aparece justo después de la secuencia de la línea Maginot; resumiendo motivos de la introducción, este interludio mezcla mapas del mundo, soldados de juguete y soldados reales, estadistas franceses y sus discursos, la Marsellesa y un desfile en los Campos Elíseos, para reforzar, a través de un testimonio Prefabricado de la desesperada situación alemana, la importancia de sus victorias siguientes. Todos estos injertos deben su existencia solamente a necesidades de la composición dramática.

Un segundo método para acentuar el suspense es la ya mencionada «elipsis».[7] Muchas secuencias de *Sieg im Westen* omiten todo el desarrollo progresivo que lleva del anuncio de una acción a su terminación. Algunas

veces los dos métodos se usan conjuntamente: un mapa expositor es seguido de un obstáculo que parece bloquear el camino, luego un salto repentino, y suenan las trompetas de la victoria. Para compensar la supresión de la realidad no podía usarse ningún artificio de composición mejor que la narración elíptica: simboliza la *blitzkrieg* alemana y hace que el crédulo espectador pase por alto todo lo que se ha quitado mediante la prestidigitación. La elipsis se practica a menudo con la ayuda de una técnica polifónica que será discutida más tarde. Esto es ejemplificado de la siguiente manera: un comentario, que anuncia la acción que va a seguir, se combina con una serie de tomas no comentadas que ilustran más o menos claramente varias operaciones militares cuyo preciso significado nadie podría descifrar. Puesto que estas tomas siguen su propio curso vagamente, sin conectarse con el comentario a que pertenecen, la imaginación del público se desvía de ellas. El anuncio verbal del éxito obtenido llega por lo tanto como un choque al distraído espectador, efecto especialmente buscado por la propaganda nazi.

El triunfo típico del fin de una secuencia no está solamente registrado, adornado y condimentado al máximo, excepto en esos raros casos en que su mención se omite para profundizar el significado del triunfo subsiguiente. Frecuentemente, esta parte conclusiva es mucho más larga que la parte principal precedente, dedicada a las acciones militares en sí. En *Feuertaufe*, la batalla de Radom se muestra solamente con un mapa móvil y débiles tomas, mientras el informe sobre las consecuencias de la victoria alemana cubre una extensión mucho mayor. En *Sieg im Westen*, la escena de la capitulación de Holanda prevalece abultadamente sobre las pocas tomas de su invasión, y, siguiendo el mismo estilo, el desfile de la victoria en París eclipsa la aproximación de las tropas a la capital francesa. Esta apoteosis duplica las viejas procesiones triunfales: primero, entran los héroes victoriosos, y luego, mientras el comentario se deleita a propósito del tremendo botín y resume el resultado estratégico, se pasa revista a una inmensa multitud de prisioneros y cantidad de armas capturadas. Los nazis nunca se cansaban de reunir, para su propia glorificación, masas de material humano y de hierro conquistadas. La técnica usada en su presentación es la de la toma panorámica. Después de haber enfocado un pequeño grupo de prisioneros, marchando o firmes, la cámara comienza una toma panorámica, con el resultado de que el campo, visual se expande para incluir infinitas columnas o un campamento enorme: método bien conocido y hábilmente explotado, pues las masas enormes impresionan más al espectador si puede compararlas con grupos de tamaño normal, anteriormente expuestos.

En general, la secuencia dramática típica de los dos filmes de campana reflejo conscientemente o no, los procedimientos característicos de un régimen en que la propaganda ha sido investida de tal poder que nadie está seguro de si sirve para cambiar la realidad, o la realidad debe ser cambiada para los propósitos de la propaganda. Lo que aquí cuenta solamente es el deseo de conquista y dominación de los gobernantes nazis. Los nazis usaron la propaganda totalitaria como herramienta para destruir la perturbadora independencia de la realidad, y dondequiera que lograron hacerlo, sus mapas y planes fueron realmente proyectados en una especie de vacío. De esta manera, su fórmula «de acuerdo con un plan» adquirió un significado específico, y se consiguió más de un efecto dramático sorprendente. La práctica misma dio el modelo de secuencias estereotipadas que ayudó a dar forma a las campañas de la pantalla.

El drama necesita momentos de descanso para subrayar la vehemencia de las subsiguientes tormentas. Los filmes de campaña dependen aún más de las interrupciones de la tensión, porque no son tanto dramas como episodios épicos dramatizados, y su tendencia épica contrarresta la excesiva dramatización. Los dramaturgos nazis tenían que proporcionar las «pausas» aparentes y «descansos amenos» y además insertar por doquier breves respiros para poder atacar de nuevo la conciencia del público. Aquí surge un grave problema. Tan pronto como se permite un relajamiento al espectador, sus facultades intelectuales pueden despertarse, y el peligro está en que se aperciba del vacío que le rodea y en esta temible situación pueda sentir la tentación de aproximarse a la realidad y, al aproximarse, experimentar las emociones de aquel piloto nazi, que, después de haber bombardeado Leningrado desde gran altura, demasiada para verla, fue forzado a descender por un avión soviético. El *New York Times* (26 de febrero de 1942) volvió a narrar la historia de este piloto como fue contada por el escritor ruso Tijonov: «Aterrizó sobre el techo de una alta casa de apartamentos y fue encontrado mirando hacia abajo, a la ciudad iluminada por la luna. Mientras era conducido a la calle pasando por los apartamentos donde sus moradores vivían sus atareadas vidas, expresó que nunca había pensado en Leningrado como un lugar con vida, sino sólo como un blanco en el mapa. Luego opinó que Leningrado (ahora que la había visto en realidad) nunca podría ser tomada u obligada a someterse bajo el bombardeo».

Es evidente que, a pesar de la necesidad de la composición de insertar pausas en sus filmes de campañas, la propaganda nazi no podía permitirse el abandonar su constante presión. Si en la pantalla o en la vida los poderes

dinámicos de la propaganda hubieran disminuido por un solo momento, todo el sistema podría, haberse desvanecido en un abrir y cerrar de ojos.

Esto explica el gran uso de la técnica polifónica hecho en las películas nazis. Bien persuadidos de que la propaganda trabaja continuamente sobre la mente del público, los nazis la manejaban como los granjeros trabajan el suelo. El sabio granjero no siembra siempre las mismas semillas, sino que se da maña en alternarlas; de esta manera, evita el agotamiento del suelo, y recoge en cada estación su cosecha. Los filmes de campaña imitan este procedimiento. En lugar de hacer un alto en la sucesión de ideas de propaganda cambian simplemente el método de transmisión de estas ideas. Cuando el comentario es reticente por un momento, se puede estar seguro de que sobrevendrán en seguida las imágenes o la música; y a menudo, dos o tres significados independientes, asignados a distintos medios expresivos, se aúnan en forma de contrapunto como en un tema musical. Puesto que cada uno de estos medios afecta la constitución psicológica del espectador de diferente manera, su hábil variación está continuamente aliviando otras regiones de su mente. Es aliviado, sí, pero no liberado del constante impacto de la propaganda.

El «descanso ameno» en *Sieg im Westen*, no sincronizado con comentario alguno, ya predispone al público a recibir sugestiones, ya difunde sus propias insinuaciones. Después de que el comentario haya denunciado la pretendida invasión de Bélgica por tropas francesas e inglesas, las imágenes no sólo la describen, sino que señalan burlonamente los negros del ejército francés y luego, con ayuda de la música, ridiculizan a los británicos. Las corrientes de propaganda, levantándose alternativa o conjuntamente desde los tres medios, imponen al espectador una especie de mensaje psíquico que por una parte lo alivia y por otra lo somete a tensión, al mismo tiempo. Por este método, la polifonía ejecuta su tarea estructural de impedir la huida de la atención. A través de todo lo seudoépico dramatizado, esta técnica intenta mantener las vacilaciones del espectador, que si realmente pudieran ser mantenidas, lo harían indiferente a la verdad o a la mentira y lo alejarían de la realidad para siempre.

5. Conflicto con la realidad

El uso franco que los filmes de propaganda nazi hacen de las tomas de noticieros parece estar influido por cierta técnica difundida en el campo izquierdista. En 1928, la Asociación Popular de Cine Arte (Volksverband für

Filmkunst) transformó, con meros procedimientos de montaje, un grupo de incoloros noticieros de Ufa en un film teñido de rojo que provocó clamorosas demostraciones en el público de Berlín. Los censores prohibieron inmediatamente sus exhibiciones ulteriores, aun a pesar de que la Volksverband basó su propuesta en la demostrable afirmación de que el film no contenía otra cosa que tomas de noticieros ya exhibidos en todos los teatros de Ufa, sin escandalizar a nadie.

Los propagandistas nazis practicaban la técnica izquierdista de montaje en orden inverso: ellos no trataban de recrear la realidad con un ensamblaje de tomas sin significado, sino que, por el contrario, suprimían de raíz cualquier significado real que su filmación improvisada pudiera transmitir. No se descuidaba nada para disimular este procedimiento y apoyar la impresión de que por medio de un material no inventado de noticieros, la realidad misma se movía en la pantalla. Todos los filmes de guerra nazis incluían tomas y escenas que, desde un punto de vista estrictamente fotográfico, son completamente frustradas; la propaganda nazi, sin embargo, las retuvo porque atestiguaban la autenticidad del film como conjunto y por lo tanto mantenían la confusión entre veracidad y verdad. Por la misma razón, los nazis apresuraban la presentación de sus noticieros, por lo menos en Alemania[1], reduciendo al mínimo el intervalo de tiempo entre los sucesos de la guerra y su aparición en la pantalla. A causa de tal velocidad, el público transfería involuntariamente las impresiones que recibía de la realidad misma a los noticieros que, como parásitos, se alimentaban del carácter de realidad de los acontecimientos que reflejaban.

No es fácil adivinar por qué los expertos de los filmes nazis insistían obstinadamente en componer sus filmes de campañas con tomas de noticieros. El espectador medio creía por supuesto en su deseo, proclamado a grandes voces, de ser fieles a la realidad. Pero realmente el bombardeo escenificado en el film británico *Target for Tonight* parece más real y es, estéticamente, más impresionante que cualquier noticiero de un bombardeo similar en los filmes nazis. Y los nazis mismos sabían perfectamente bien que la vida fotografiada no es necesariamente sinónimo de la imagen de la vida. En el *Licht Bild Bühne* del 16 de mayo de 1940, a un artículo sobre los filmes del frente le sigue otro, «Fiel a la vida: la ley básica de la realización artística de los filmes», cuyo autor afirma: «Fiel a la vida: esto no significa la mera fotografía de la vida, más bien significa la representación artísticamente realizada de la vida condensada». Precisamente, al compilar sus tomas de noticieros, los nazis revelaron lo poco que es importaba la realidad.

Puesto que deseaban eliminar la realidad, uno podría esperar que hicieran películas libremente, en lugar de seguir tan de cerca los registros filmados por sus reporteros en el frente de batalla. Es verdad que recurrían a mapas movibles y no vacilaron en incluir en *Sieg im Westen* una cantidad de efectos especiales. Pero los mapas y los artificios de montaje desaparecen en medio de una abrumadora masa de filmación espontánea. ¿Por qué predomina entonces este material de noticiero? La respuesta no descansa en la estética del film, sino que se encuentra en la estructura del sistema totalitario como tal.

La propaganda totalitaria se propuso reemplazar una realidad basada en el reconocimiento de los valores individuales. Puesto que los nazis apuntaban a la totalidad, no podían estar satisfechos con reemplazar simplemente esta realidad —la única que merece este nombre— por sus instituciones propias. Si ellos hubieran hecho esto, la imagen de la realidad no hubiera sido destruida sino simplemente proscrita; podía haber continuado trabajando en el subconsciente, poniendo en peligro el principio de la conducción absoluta. Para lograr su objetivo, los gobernantes nazis tenían que superar a esos anticuados déspotas que suprimían la libertad sin aniquilar su recuerdo. Estos gobernantes modernos sabían que no es suficiente imponer sobre su pueblo un «nuevo orden» y dejar que escapen las viejas ideas. En lugar de tolerar tales realidades rastrearon persistentemente toda opinión independiente y la desalojaron de su más remoto escondite, con la obvia intención de bloquear todos los impulsos individuales. Trataron de esterilizar la conciencia. Al mismo tiempo, obligaron a la mente a estar a su servicio, movilizando sus poderes y emociones de tal manera que no quedó lugar ni voluntad para la heterodoxia intelectual. Procediendo cruelmente, no sólo consiguieron impedir que la realidad creciera de nuevo, sino que se apoderaron de los componentes de esa realidad para fabricar la seudorrealidad del sistema totalitario. Las viejas canciones tradicionales sobrevivieron, pero con versos nazis; se dio un significado contrario a las instituciones republicanas, y las masas fueron obligadas a consumir sus reservas psíquicas en actividades proyectadas con el propósito expreso de copar la mentalidad del pueblo de manera que nada quedara al margen.

Este es precisamente el significado de la siguiente manifestación hecha por Goebbels: «Ojalá que la brillante llama de nuestro entusiasmo nunca se extinga. Sólo está llama da luz y calor al arte creador de la moderna propaganda política. Levantándose de las profundidades del pueblo, este arte siempre debe volver a descender sobre él y encontrar allí su fuerza. El poder

basado en las armas puede ser una cosa buena; es, sin embargo mejor y más satisfactorio ganar el corazón del pueblo y conservarlo».

Goebbels, experto en combinar la retórica periodística y el cinismo brillante, definió la propaganda política moderna como un «arte creador», dando a entender de esta manera que él lo consideraba un poder autónomo más que un instrumento subordinado. ¿Podía esta propaganda llenar las necesidades del pueblo? Como «arte creador» se especializaba en instigar o silenciar las necesidades populares y, en lugar de promover ideas valiosas, se aprovechaba de forma oportunista de todas las ideas en su propio interés. Goebbels era, por supuesto, demasiado artista para dejar traslucir que este interés coincidía con la ambición de poder. Sin embargo, su definición es bastante sincera para insinuar que un mundo conformado por el arte de la propaganda se convierte en arcilla modelable, material amorfo carente de toda iniciativa propia. Lo que dijo Goebbels acerca de la necesidad de una estrecha relación entre la propaganda y el pueblo revela cuán artísticamente manejaba este mundo vacío. Desdeñaba el «poder basado en las armas», porque un poder que fracasa en invadir y conquistar el alma se ve enfrentado con una revolución siempre en potencia. Aquí el genio de Goebbels se afirmó: la propaganda, declaró, «tiene que ganar el corazón del pueblo y conservarlo». En lenguaje llano, la propaganda de Goebbels, no satisfecha con imponer por la fuerza el sistema nazi en el pueblo, se proponía imponerlo por la fuerza en su corazón y mantenerlo allí. De esta manera Goebbels confirmó que la propaganda nazi se extendió sobre todas las potencias del pueblo para cubrir el vacío que había creado. Se recurrió a la realidad adulterada, y a las mentes agotadas ya no les fue permitido soñar. ¿Y por qué estaban agotadas? Porque tenían que producir incesantemente la «brillante llama del… entusiasmo», a la que Goebbels atribuyó la facultad de mantener viva a la propaganda nazi. Bismarck dijo una vez: «El entusiasmo no puede ponerse en conserva como los arenques», pero no previó el arte de crearlo continua y renovadamente. Goebbels estaba ciertamente obligado a alimentar la «brillante llama» que «daba luz y calor» a su propaganda con más propaganda. Cínico como era, admitía que su propaganda debía volver siempre a las «profundidades del pueblo» y encontrar allí su fuerza. Obviamente, encontró allí su poder, al despertar el entusiasmo. Este es un punto importante porque el hecho de que los esfuerzos artísticos de Goebbels se fundaran en las anormales condiciones de vida atestigua una vez más la vacuidad del sistema nazi; el viento silba cuando sopla a través de un vacío, y cuanto más insostenible es en sí misma una estructura social, tanto mayor entusiasmo debe despertar para que no se

desmorone. Cada vez que los filmes nazis de propaganda detallaban sus multitudes delirantes, seleccionaban primeros planos de caras Posesionadas por un fanatismo rayana en la histeria, Al llamar entusiasmo a este fanatismo, Goebbels era, por una vez, demasiado modesto; en realidad era la «brillante llama» de la histeria colectiva lo que él avivaba tan asiduamente.

Goebbels pronunció esas palabras en la Convención del Partido, en Nuremberg, en 1934. *Der Triumph des Willens,* el film que trata de esta Convención, las ilustra de manera fehaciente. A través de una composición imponente de simples tomas de noticieros, esta película representa la transformación completa de la realidad, su completa absorción centro de a estructura artificial de la Convención del Partido. Los nazis habían preparado cuidadosamente el terreno para tal metamorfosis: se hicieron grandiosos arreglos arquitectónicos para circundar los movimientos de masas, y bajo la supervisión personal de Hitler se habían diseñado los planes precisos para las marchas y desfiles mucho antes del acontecimiento. Así, la Convención pudo evolucionar literalmente en un tiempo y espacio propios. Gracias al perfecto manejo se convirtió no en una demostración espontánea sino en una gigantesca extravagancia en la que nada se había dejado a la improvisación. Esta exhibición preparada, que canalizó las energías psíquicas de cientos de miles de personas, difería del espectáculo monstruo común sólo en que pretendía ser una expresión real de la existencia del pueblo. Cuando en 1787 Catalina II viajó hacia e] Sur, a inspeccionar sus nuevas provincias, el general Potemkin, gobernador de Ucrania, llenó las solitarias estepas rusas con villas hechas de cartón para dar a la soberana la impresión de una vida floreciente, anécdota que termina con la Plenamente satisfecha Catalina confiriendo a su antiguo favorito el título de Príncipe de Tauris. Los nazis también falsificaron la vida a la manera de Potemkin; en lugar de cartón, sin embargo, usaron la vida para construir sus imaginarias villas.

Con este fin, el pueblo, como encarnación de la vida, debe ser «transportado» tanto en el sentido metafórico como en el sentido literal de la palabra. En cuanto al medio de transportarlo, *Der Triumph des Willens* revela que los discursos de la convención tuvieron un papel menor. Los discursos tienden a pelar a las emociones tanto como al intelecto de sus oyentes; pero los nazis prefirieron reducir el intelecto, trabajando primariamente sobre las emociones. En Nuremberg, por lo tanto, se tomaron las medidas necesarias para influir sobre las potencias psíquicas y psicológicas de todos los participantes. Durante toda la Convención, las masas, ya abiertas a la sugestión, eran llevadas por un continuo bien organizado movimiento que no

podía sino dominarlas. Significativamente, Hitler pasó revista al desfile completo de cinco horas, de pie desde su automóvil, en lugar de hacerlo desde un tablado fijo. Símbolos elegidos por su poder estimulante ayudaban a la total movilización: la ciudad era un mar de ondulantes banderas svásticas. Las llamas de fuegos artificiales y antorchas iluminaban la noche; las calles y plazas servían de eco ininterrumpido al ritmo excitante de la música de marchas. Insatisfechos con haber creado un estado de éxtasis, los líderes de la Convención trataron de estabilizarlo por medio de técnicas probadas que utilizan la magia de las formas estéticas para impartir consistencia a multitudes móviles. Hombres escogidos del Servicio de Trabajo fueron adiestrados para hablar a coro, franca imitación de los métodos de propaganda comunista; innumerables filas de distintas formaciones del Partido componían cuadros vivos en los enormes terrenos del festival. Estos ornamentos vivientes no sólo perpetuaron la metamorfosis del momento, sino que, simbólicamente, presentaban a las masas como superunidades eficientes.

Fue el propio Hitler quien encargó a Leni Riefenstahl que produjera un film artístico sobre la Convención del Partido. En su libro sobre este film[2], ella observa incidentalmente: «Los preparativos para la Convención del Partido se hicieron en correlación con los del trabajo de filmación». Esta esclarecedora manifestación revela que la Convención se planeó no sólo como una espectacular manifestación de masas, sino también como un espectacular film de propaganda. Leni Riefenstahl elogia la presteza con que los líderes nazis facilitaron su tarea. Lo aparencial se revela aquí tan confusamente como las series de imágenes reflejadas en un laberinto de espejos: con la vida real del pueblo se edificó una realidad fingida que fue considerada como verdadera; pero esta realidad bastarda, en lugar de ser un fin en sí misma, sirvió simplemente como decorado para una película que debía luego asumir el carácter de un documental auténtico. *Der Triumph des Willens* es, sin duda, el film de la Convención del Partido del Reich; sin embargo, la Convención misma había sido preparada para producir *Der Triumph des Willens*, con el propósito de resucitar el éxtasis del pueblo.

Con las treinta cámaras a su disposición y un equipo de más o menos 120 miembros, Leni Riefenstahl hizo un film que no sólo ilustra por completo la Convención, sino que logra descubrir todo su significado. Las cámaras escudriñan incesantemente rostros, uniformes, armas y otra vez rostros, y cada uno de estos primeros planos ofrece evidencia de la minuciosidad con que la metamorfosis de la realidad fue ejecutada. Es una metamorfosis tan radical que incluye hasta los antiguos edificios de piedra de Nuremberg:

campanarios, esculturas, tejados y venerables fachadas se ven entre ondeantes estandartes, y se presentan de tal manera que también ellos parecen mezclarse en la excitación. Lejos de formar un fondo invariable, ellos mismos cobran vida. Como muchos rostros y objetos, detalles arquitectónicos aislados son frecuentemente fotografiados contra el cielo, Estos detalles, típicos no sólo de *Der Triumph des Willens*, parecen asumir la función de arrebatar cosas y acontecimientos de su propio medio y colocarlos dentro de un espacio extraño y desconocido. Las dimensiones de ese espacio permanecen sin embargo completamente indefinidas. No sin un simbólico significado las facciones de Hitler aparecen a menudo entre nubes.

Para dar cuerpo a esta transfiguración de la realidad, *Der Triumph des Willens* se dedica a enfatizar el movimiento incesante. La vida nerviosa de las llamas tiene su parte; los avasalladores efectos de una multitud de banderas y estandartes que avanzan se explotan sistemáticamente. El movimiento producido por técnicas cinematográficas sostiene el de los objetos. Hay constantes panorámicas y *travellings*, de manera que los espectadores no sólo ven pasar un mundo febril, sino que se sienten envueltos en él. La omnipresente cámara los obliga a seguir las más fantásticas rutas, y el montaje los ayuda a continuar. En los filmes del director ucraniano Dovzhenko, el movimiento es a veces detenido por un cuadro que, como una instantánea, presenta algún fragmento de quieta realidad; es como si convirtiendo toda la vida en una pausa, el fondo de la realidad, su propio ser, fuera descubierto. Esto sería imposible en *Der Triumph des Willens*. Por el contrario, aquí el movimiento total parece haber devorado la sustancia, y la vida sólo existe en un estado de transición.

El film incluye también imágenes de ornamentos de masas que reflejan el clima entusiasta que se imprimió vigorosamente a la Convención. Ornamentos de masas le deben haber parecido a Hitler y a su plana mayor, que deben haberlos apreciado como configuraciones que simbolizaban la docilidad de las masas para ser modeladas y usadas a voluntad por sus conductores. El énfasis en estos ornamentos vivientes puede ser explicado por la intención de cautivar al espectador con sus cualidades estéticas y llevarlo a creer en la solidez del mundo de la svástica. Donde haya una falta de contenido, o no pueda ser revelada, se intenta a menudo sustituirlo con artísticas estructuras formales; no por otra cosa llamó Goebbels a la Propaganda un arte creador. *Der Triumph des Willens* explora las masas-ornamentos oficialmente fabricadas y recrea, además, las descubiertas por las cámaras errabundas: así, usa imponentes cuadros vivos, como las dos filas de

brazos levantados que convergen sobre el automóvil de Hitler, mientras éste pasa lentamente; la vista a vuelo de pájaro de las innumerables tiendas de la juventud hitleriana; el esquema ornamental compuesto por las luces de antorchas brillando a través de una enorme bandera en primer plano con vagas reminiscencias de las Pinturas abstractas: todas estas tomas revelan las funciones propagandísticas que pueden asumir las formas puras.

El profundo sentimiento de incomodidad que causa esta película en las mentes no distorsionadas se origina en el hecho de que, ante nuestros ojos, la vida palpable se torna una aparición, hecho más intranquilizador aún por cuanto esta transformación se reveló capaz de afectar la existencia vital de un pueblo entero. Se hicieron apasionados esfuerzos para dar autenticidad a la continuada existencia del pueblo, a través de numerosos cuadros que ilustran prolijamente la juventud y la generación adulta alemanas, así como las hazañas de sus antepasados. La misma Alemania nazi pródigamente personificada pasa a través de la pantalla, pero ¿con qué fin? Para ser inmediatamente arrebatada; para servir de materia prima para la construcción de villas ilusorias a la manera de Potemkin. Este film presenta, en intrincada mezcla, una exhibición que simula la realidad alemana, la realidad alemana espectacularmente adulterada. Sólo un poder nihilista que no tomara en cuenta los valores humanos tradicionales podría, sin vacilaciones, manejar los cuerpos y las almas de todo un pueblo para ocultar su propio nihilismo. Pero el águila del Reich, frecuentemente mostrada en este film, siempre aparece contra el cielo, como el propio Hitler, símbolo de un poder superior, usado como medio de símbolo propagandístico, *Der Triumph des Willens* es el triunfo de una voluntad nihilista. Y es un espectáculo aterrorizador ver a más de un joven honesto e ingenuo someterse entusiásticamente a su corrupción, y a largas columnas de hombres exaltados marchar hacia el reino árido de esa voluntad, como si ellos mismos quisieran morir.

Esta digresión puede explicar por qué los nazis, en sus filmes de campaña, se apegaban tan desesperadamente a tomas de noticieros. Para mantener el sistema totalitario en el poder tenían que presentarlo como vida real. Y puesto que en cine la representación auténtica de la realidad está reservada a las tomas de los noticieros, los nazis no podían permitirse dejarlos de lado, sino que se veían forzados a componer con ellos sus películas ficticias de guerra.

A diferencia de los hechos que se presentan en *Der Triumph des Willens*, los de *Feuertaufe* y *Sieg im Westen* forman parte de una realidad independiente. Mientras que los operadores de Nuremberg trabajaban sobre un terreno perfectamente organizado, los reporteros cinematográficos del

ejército tenían que tomar solamente lo que encontraban por casualidad. Sólo podían elegir pasarlo por alto o no. De esta última posibilidad los nazis hicieron persistente uso, aun cuando deben haber tenido concienciá de que el espectador común conoce lo suficiente la guerra real como para percibir la insuficiencia de la información. Los dos filmes de campaña, al igual que los noticieros, evitaban tocar ciertos temas inseparables de la guerra, que pretendían así ocultar. Tales omisiones parecen tanto más sorprendentes cuanto que parecen estar en conflicto con el designio básico de la propaganda nazi.

Un noticiero alemán presentado después de la campaña de Francia ilustra vívidamente la calurosa recepción hecha a las tropas que regresan a su patria. Unos muchachitos trepan a un tanque detenido; muchachas vestidas de blanco arrojan flores, y toda la población de la ciudad está en pie para dar la bienvenida al regimiento que vuelve a su vieja guarnición. Esta secuencia, sin embargo, parece ser una excepción dentro de los noticieros. En modo alguno los filmes de campaña exhiben las personas en su estado natural, sino sólo —y pocas veces— en la forma de multitudes delirantes. Difieren, en este aspecto, de la película rusa *Mannerheim Line*, que termina con el pueblo de Leningrado aplaudiendo felizmente el regreso de su ejército victorioso. Teóricamente, el fin de *Sieg im Westen* podría haber sido compuesto de la misma manera, pues, de acuerdo con William L. Shirer[3], todo Berlín se reunió el 18 de julio de 1940 para asistir al desfile de la victoria a través de la puerta de Brandeburgo. «Me mezclé entre las multitudes de Pariserplatz», anota. «Por doquier reinaba una atmósfera de fiesta. Nada marcial entre las gentes de aquí. Habían salido a pasar un buen rato». El rechazo de tales escenas y las de seres humanos en estado civil en general puede relacionarse con el carácter particular de los filmes de campaña. Como descripciones de la guerra y de conquistas relámpago, pretendían no hallarse interesados en la vida civil dentro de sus límites nacionales. Además, ambos son filmes del Alto Mando alemán y están, así, obligados a glorificar al soldado más bien que al ciudadano. De aquí que estas películas terminen en desfiles, apoteosis militares que sugieren persistentemente que la guerra ha de continuar. Sin embargo, la exclusión casi completa de personas de estos filmes representativos queda como un hecho enigmático; en realidad, pone de manifiesto la indiferencia de los líderes nazis hacia el pueblo que oficialmente elogiaron como la fuente de su poder.

Las versiones norteamericanas de *Feuertaufe* y *Sieg im Westen* suprimieron basta la más ligera alusión a las actividades antisemitas de los

nazis en tiempo de guerra. Otras versiones fueron menos reticentes; se dijo que la copia alemana del film de la campaña de Polonia contenía una escena con caricaturescos judíos polacos acechando a soldados alemanes desde detrás de puertas y árboles. Aquí, como en otros casos, los noticieros son más expresivos y explícitos que los filmes de largometraje. Un noticiero otorga a Jorge VI el título de «Rey de Judea» y llama al señor Mandel «el judío Mandel», caracterizándolo ulteriormente como «el verdugo de Francia». Otro, también presentado después del desastre francés, presenta autos abandonados en los caminos como propiedad de «judíos traficantes de guerra y plutócratas parisienses», que querían huir en ellos, con sus equipajes llenos de «lingotes de oro y joyas». Excepto el antes mencionado episodio de la guerra de Polonia, sin embargo, estos vituperios están reducidos a unos pocos detalles que, al no ser secundados por la imagen, desaparecen en la masa de comentarios. Mientras los nazis continuaron practicando, imprimiendo y transmitiendo por radio su odio racial antisemita, redujeron su aparición en los filmes de guerra, no atreviéndose aparentemente a difundirlo en el exterior a través de las imágenes. En la pantalla, las actividades antijudías eran casi tan tabú como, por ejemplo, los campos de concentración o las esterilizaciones. Todo esto puede hacerse y propagarse en forma impresa o hablada, pero había cosas que ni aun los nazis podían mostrar visualmente. La imagen parece ser el último refugio de la dignidad humana violada. Sólo una escena, la identificación de los polacos acusados de asesinato en *Feuertaufe*, señala el invisible trasfondo del sistema: un ejemplo aislado destinado evidentemente a infundir terror en el público.

La omisión de la muerte en los filmes de guerra alemanes ha llamado la atención de muchos observadores. En este campo, los dos filmes de campana no ofrecen más que dos caballos muertos (de nacionalidad enemiga), dos tumbas de soldados, varios heridos que mueren demasiado rápidamente para poder impresionar. Los noticieros practican una omisión similar. En uno de ellos, soldados gravemente heridos aparecen en un hospital, pero puesto que su Führer les hace el honor de una visita, ellos son «elegidos» antes que víctimas. Esta línea cautelosa parece no haber sido abandonada nunca. El *New York Times* del 14 de junio de 1941 menciona un noticiero nazi sobre la *blitzkrieg* en los Balcanes y la campaña alemana del Norte de África, «que no mostró a ningún alemán herido o muerto». Y en el *New York Times Magazine* del 1.º de marzo de 1942, George Axelsson anota, entre otras impresiones: «Los noticieros muestran al ejército alemán avanzando arrolladoramente

contra el generalmente invisible enemigo, sin la pérdida de un solo hombre o vehículo».[4]

Una mirada comparativa a los filmes de guerra rusos prueba que la abolición visual de la muerte es una peculiaridad de la propaganda nazi. El film *Mannerheim Line* no sólo incluye tomas panorámicas sobre soldados rusos muertos, sino que llega a acentuar los horrores de la guerra a través de implacables primeros planos de fragmentos de cadáveres. En su ardiente realismo, estos operadores rusos no repudiaron los detalles más aterradores. Su posterior documental *The Rout of the German Armies before Moscow* contiene una escena en que un general del ejército rojo «se dirige a sus hombres contra un fondo de ocho figuras colgantes de civiles de Volokalamsk, que habían sido ahorcados por los nazis».[5]

El *Berlin Diary*, de Shirer, hace evidente que los nazis procedían de «acuerdo con un plan» al ocultar al público las calamidades de la guerra. El 16 de mayo de 1940, Shirer escribió: «Acabo de ver dos noticieros no censurados en nuestra conferencia de prensa en el Ministerio de Propaganda. Presentaban tomas del ejército alemán causando destrozos a través de Bélgica y Holanda. Se mostraban algunos de los más destructivos efectos de las bombas y granadas alemanas. Las ciudades yacían devastadas, soldados y caballos muertos por doquier, y la tierra y la mampostería volando cuando una bomba o granada daba en el blanco». Este informe es seguido, el 10 de junio de 1940, por algunas notas sobre otro noticiero, también presentado en una conferencia de prensa: «Otra vez las ciudades arruinadas, personas muertas y cuerpos de caballos pudriéndose. Una toma mostraba los restos carbonizados de un piloto británico entre los pedazos de su avión incendiado». Las notas de Shirer atestiguan de la presencia visual de la muerte en los originales de los noticieros alemanes y del interés ocasional del Ministerio de Propaganda en impresionar con los horrores de la guerra la mente de un grupo seleccionado de corresponsales extranjeros. Presumiblemente, las autoridades nazis querían que ellos escribieran o transmitieran informes que difundieran el pánico en el extranjero; pero, por supuesto, las autoridades nazis no querían afligir al pueblo de su propio país. Es notable que los nazis, al suprimir la muerte en sus filmes, permitieran una vez que una transmisión radiotelefónica desde el frente dejara oír los gritos de un soldado que moría;[6] esto prueba concluyentemente que estaban bien persuadidos de las inmediatas y vívidas reacciones que los documentos visuales podían provocar en el público. Aunque todo el sistema totalitario dependía de su habilidad para transformar la realidad a su arbitrio, los nazis

no se arriesgaron a tratar la imagen de la muerte. *Für uns* (1937), film nazi que mostraba la conmemoración en Munich de los partidarios caídos, culmina en la siguiente escena: el locutor lee la lista de los muertos, y, a cada nombre que anuncia, las masas de partidarios vivos responden al unísono: «Presente». Pero ésta es una ceremonia completamente preparada bajo control. ¿Cómo reaccionarían los públicos incontrolables a la visión en la pantalla de soldados alemanes muertos? La falta de cadáveres en los filmes de guerra nazis revela el secreto temor de los líderes de que nadie dijese «Presente» en esos momentos. Su temor estaba indudablemente bien fundado. La vista de la muerte, el más definitivo de todos los hechos reales, podría haber conmovido al espectador tan profundamente como para devolverle su independencia de pensamiento y así haber destruido el hechizo de la propaganda nazi.

Lo que en realidad aparecía en la pantalla debía esperarse que consumara su misión inequívocamente propagandística. Pero los nazis no siempre lograban dominar su material. Por ejemplo, el comentario cuidadosamente pulido de los dos filmes de campaña desborda excesivamente de autojustificaciones que no pueden sino despertar las sospechas de los espectadores sin prejuicios. Además de la ya mencionada vindicación[7], *Feuertaufe* ofrece tal cantidad de argumentos en favor de Alemania que la pretendida legitimidad de su guerra contra Polonia se hace no sólo clara, sino «exageradamente» clara. Después de la recuperación de Danzig por el Reich, el comentarista introduce los subsiguientes episodios de guerra con las palabras: «Polonia… está amenazadoramente tomando las armas contra la justa causa de la nación alemana», y el bombardeo de Varsovia se hace aparecer como obra de sus defensores. De manera parecida, los comentarios de *Sieg im Westen* exceden su tentativa de transformar los ataques «relámpago» alemanes en medidas de autodefensa y, de esta manera, se enredan en presupuestos patentemente sospechosos. Precisamente por detallar las pruebas de su inocencia, los líderes nazis se ponían en evidencia como los agresores. Los criminales experimentados son ricos en coartadas.

Las imágenes son aún más refractarias que el comentario. La razón es que la impreparada realidad lleva un significado intrínseco que a veces socava y tergiversa el significado propagandístico impuesto a las tomas de noticieros, Las infinitas columnas de prisioneros producen una monotonía que contrarresta su propuesta función de objetivar los brillantes triunfos alemanes. En lugar de sentirse anonadado, el público se cansa pronto; porque todas las columnas, incluyendo las de soldados alemanes, se parecen unas a otras. La confusa descripción de las operaciones militares, además de producir el efecto

buscado, lleva también al espectador a darse cuenta de que los nazis, lejos de dar información, están simplemente buscando impresionarlos. En tales escenas, se hace evidente el desprecio de los gobernantes nazis por el individuo. No menos reveladoras son las tomas incoherentes que con frecuencia llenan los intervalos entre el anuncio verbal de una victoria y su real ejecución. En todos estos casos —podrían fácilmente citarse muchos más —, imágenes genuinamente reales evidencian el manejo de la propaganda totalitaria.

El vacío que hay detrás de esta propaganda se pone también de manifiesto. Sale a la superficie en una secuencia de un noticiero alemán en que Hitler, acompañado de su arquitecto, el profesor Speer, y varios otros miembros de su plana mayor, visita París por la mañana, temprano. Las columnas de la Madeleine observan gravemente su paso mientras sube los escalones. Luego los automóviles nazis pasan frente a la Opera. Cruzan la Concorde, se deslizan por los Campos Elíseos, se detienen frente al Arco de Triunfo, del que, en un detalle, se muestra la Marsellesa de Rude emergiendo de su defensa de bolsas de arena. Continúan. Al fin, Hitler y su comitiva, desde la terraza del Trocadero, observan fijamente la torre Eiffel en el fondo. El Führer está visitando la conquistada capital europea, pero ¿es realmente su huésped? París está tan quieto como una tumba. Excepto unos pocos policías, un trabajador y un sacerdote solitario que se apresuran a escapar de la toma, ni un alma se ve en el Trocadero, L’Etoile, la enorme Concorde, la Opera y la Madeleine. Ni una sola alma para saludar al dictador, tan acostumbrado a las multitudes delirantes. Mientras inspecciona París, París cierra los ojos y se recluye. La conmovedora vista de esta desierta ciudad fantasmal, que una vez latió con vida febril, refleja el vacío en el corazón del sistema nazi. La propaganda nazi edificó una seudorrealidad iridiscente con muchos colores, pero, al mismo tiempo, vació París, santuario de la civilización. Esos colores apenas velaron su propia vacuidad.

ANALISIS ESTRUCTURAL

A. DEFINICION DE CONCEPTOS

Un film, por lo general, se divide en secuencias, escenas y tomas. Esta división, sin embargo, no puede ser usada aquí, pues complicaría innecesariamente la tarea de extraer de los filmes nazis todas sus funciones propagandísticas.

Puesto que el análisis de un todo presupone el análisis de sus elementos, tenemos que investigar las unidades más pequeñas que —ya aisladamente o en relación con otras unidades— implican las funciones propagandísticas propuestas. Pueden ser llamadas unidades básicas.

Complejos de estas unidades básicas componen lo que llamamos secciones, pasajes y partes.

Para comenzar con las unidades básicas, éstas aparecen en los tres medios de que consta cada film de propaganda. Estos medios son:

el comentario, que incluye textos y títulos ocasionales;
la presentación visual, que incluye la fotografía real y numerosos mapas;
el sonido, compuesto por efectos de sonido y música, incluyendo canciones (las palabras habladas por los personajes en la pantalla son tan raras que pueden ignorarse).

En el comentario, la unidad básica puede ser llamada unidad verbal o más específicamente un

texto. Cada texto consta de una o más oraciones. Todo el comentario de un film de Propaganda es una sucesión de tales textos explícitos, cada uno separado de otro por un intervalo, durante el cual aparece la representación visual.

Ejemplo 1: *Feuertaufe* se inicia con el

TEXTO: «Ya en la época de los Templarios, la ciudad de Danzig era una fortaleza alemana contra el Este. La Liga Hanseática, hermandad comercial de las ciudades libres alemanas, formada para proteger su

comercio en la región báltica, trajo el desarrollo a esta ciudad y la convirtió en un bello e importante centro comercial. Antiguas y hermosas casas y pórticos conservan aún el sello de un pasado orgulloso, y hoy, como siempre, demuestran el carácter germánico del lugar».

FUNCION: La función propagandística intentada con esta proposición es enfatizar el derecho histórico de Alemania sobre Danzig.

En la representación visual llamamos unidad básica a la

unidad visual. La unidad visual consiste en una o más tomas. Las tomas forman una unidad visual si representan una unidad de tema, de lugar, de tiempo, de acción, una unidad simbólica o cualquier combinación de varios de estos factores.

Ejemplo 2: Los mapas son a veces representados a través de una y la misma torna en *travelling*, que entonces constituye una unidad visual.

UNIDAD VISUAL: Constituye una unidad simbólica.

Ejemplo 2a: El texto del Ejemplo 1 está sincronizado con una unidad visual.

UNIDAD VISUAL: Una cantidad de tomas que muestran las viejas casas de Danzig desde diferentes ángulos. Estas tomas representan una unidad de tema y lugar. Su pretendida propagandística

FUNCION Un efecto romántico-estético.

En el medio sonoro, la unidad básica puede ser llamada una

unidad sonora. La unidad sonora consiste en un ruido uniforme o un motivo musical, una melodía triste, una canción alegre, un terrible bombardeo.

Estas tres clases de unidades básicas cubren lo que pueda ser comunicado por los tres medios. Puesto que su función propagandística se origina en el contenido del comentario, la representación visual y el sonido, éstos pueden ser llamados *unidades de contenido*.

Además de las unidades de contenido, hay unidades básicas cuya función no se origina en ningún contenido, sino en las relaciones entre unidades de

contenido. Estas unidades pueden ser llamadas *unidades de relación*, Pero antes de definirlas tenemos que examinar una vez más las unidades de contenido

Cada proposición explícita (unidad verbal) está generalmente sincronizada con una o más unidades visuales y/o sonoras. Llamamos una *sección* a este complejo. Cada sección normalmente se extiende sobre los tres medios.

Ejemplo 3: El texto acerca del carácter alemán de Danzig (Ejemplo 1) y la unidad visual que representa las viejas casas de Danzig (Ejemplo 2a) son acompañadas por una unidad sonora. Estas tres unidades de contenido sincronizado forman una sección.

Con propósitos prácticos asignamos al comentario el papel conductor dentro de cualquier sección. Puesto que el comentario difiere de los otros medios en que está compuesto de proposiciones verbales explícitas, sus funciones propagandísticas son menos ambiguas. Esta preferencia metodológica, sin embargo, no implica que el efecto del comentario propagandístico sea más importante que el de la representación visual o el sonido. Lo contrario resultará frecuentemente cierto.

Para resumir: cada texto determina una sección. Una sección se compone de un texto, una o más unidades visuales y posiblemente una o más unidades sonoras.

Ahora volvemos a las unidades de relación, que pueden dividirse en tres tipos: el encadenado, la sincronización y el encadenado cruzado.

Un *encadenado* es la relación entre las sucesivas unidades de contenido dentro de uno y el mismo medio. Tales encadenados pueden también presentarse entre unidades de contenido ya concatenadas.

Ejemplo 4: Tomado de la parte visual de *Feuertaufe*. Consideraremos dos secciones sucesivas de este film.

SECCION I

TEXTO: «Cientos de miles de prisioneros polacos se reúnen para ser transportados a los campamentos». Sincronizado con

UNIDAD VISUAL: Más o menos ocho tomas que representan columnas de prisioneros polacos en movimiento. La última toma muestra una columna de prisioneros retirándose hacia la retaguardia.

SECCION II

TEXTO: «Las tropas alemanas persiguen aún al enemigo durante su retirada en todos los frentes, avanzando constantemente hacia el Este».

UNIDAD VISUAL: Varias tomas que representan una columna de infantería alemana que avanza. Las dos primeras tomas muestran la columna moviéndose hacia el primer plano.

FUNCION: La propuesta función propagandística de este encadenado entre dos unidades visuales es enfatizar simbólicamente el contraste de la retirada polaca ante el avance alemán.

Sincronización: es la relación entre dos unidades de contenido simultáneas o encadenados de diferentes medios dentro de una sección.

Ejemplo 5: Tomado de la parte histórica de *Sieg im Westen*.

TEXTO (sobre los acontecimientos en Alemania después de la Primera Guerra Mundial): «Los tributos exigidos por el enemigo, la inflación y la desocupación arrastraron al pueblo alemán a la más desesperada carestía. Agotados, desorganizados y con la necesidad de un conductor, se precipitaron hacia su extinción». Este texto está sincronizado con una

UNIDAD VISUAL: Que consta más o menos de tres tomas:

1. Procesiones de trabajadores con estandartes y carteles: «Revolución para siempre».
2. De la misma manera, carteles reclamando «Huelga general».
3. Multitud con carteles: «Dictadura del Proletariado». Un locutor (de apariencia judía) instigando a la multitud.

FUNCION: La función propagandística que se desea de esta sincronización de una unidad visual con un texto simultáneo es obviamente identificar el colapso moral, acentuado ene el comentario, con la «Revolución Marxista», para calumniar así a esta revolución.

Un *encadenado cruzado* es la relación entre una unidad de contenido de uno de los tres medios de una sección y una unidad de contenido de otro medio de una sección vecina.

Ejemplo 6: Tomado del comentario y la representación visual de *Sieg im Westen*. Hacia el fin de este film aparecen las dos secciones siguientes:

SECCION I

TEXTO: «Las poderosas fortificaciones de la línea Maginot están combatiendo hasta el último momento». (Este texto es seguido de otro que aquí no nos interesa).

UNIDAD VISUAL a: Toma de la dotación de un cañón francés en un fuerte de la línea Maginot.

UNIDAD VISUAL b: Varias tomas que ejemplifican el ataque alemán contra el fuerte y su rendición final.

SECCION II

TEXTO: Resume el balance de la campaña: han sido apresados casi dos millones de prisioneros, y capturado innumerable material.

UNIDAD VISUAL: Consta de cuatro tomas:

1. Dos oficiales franceses apresados.
2. Panorámica sobre una multitud de prisioneros.
3. Detalle de negros acampados.
4. Un grupo de negros, elegido en medio primer plano.

DESCRIPCION: Hay una clara relación entre el comentario de la sección I que elogia la bravura francesa y la unidad visual de la sección II que señala la cantidad ele negros existentes en el ejército francés.

FUNCION: La función propagandística de este encadenado cruzado entre el texto de la sección I y la unidad visual de la sección subsiguiente propuesta es, Presumiblemente, invalidar el elogio del valor francés, con la sugerencia visual de que el mismo ejército francés es tan decadente como para confiar en los negros. De esta manera, el triunfo alemán aparece como el resultado de superioridad moral tanto como de superioridad militar.

Todavía tenemos que definir los conceptos de pasaje y parte.

El *pasaje* está compuesto de dos o más secciones sucesivas cuyo número depende la longitud de los encadenados y encadenados cruzados que conectan estas secciones. Si un encadenado cruzado cubre dos secciones, y el encadenado visual simultáneo, tres secciones, el pasaje está determinado por el encadenado que comprende tres secciones. (Debe advertirse, sin embargo, que solamente los encadenados dentro del comentario y de la representación visual determinan la longitud de un pasaje; los encadenados del medio sonoro sirven también como encadenados de pasajes).

Ejemplo 7: Tanto el ejemplo 4 como el ejemplo 6 contienen dos secciones sucesivas que forman pasajes. En el primer caso, el pasaje es determinado por un encadenado, y en el segundo por un encadenado cruzado.

Parte es una sucesión de pasajes.

Ejemplo 8: La introducción de *Sieg im Westen* que repasa la historia alemana desde el Punto de vista nazi debe ser considerada una parte de este film.

CONCEPTOS DE ANALISIS ESTRUCTURAL

Film de propaganda

Medios

Nos.	Pasajes	Secciones	Comentario	Reps. visuales	Sonido
1		Sección	Texto (una o varias oraciones)	Unidad visual (una o varias tomas)	Unidad sonora (ruido o música, puros o mezclados)
2		Sección	Texto	Unidad visual Unidad visual Unidad visual	Unidad sonora Unidad sonora Unidad sonora
3	Pasaje	Sección a	Texto	Unidad visual	Unidad sonora
		Sección b	Texto	Unidad visual Unidad visual Unidad visual Unidad visual	Unidad sonora
		Sección c	Texto	Unidad visual Unidad visual	Unidad sonora
4	Pasaje	Sección a	Texto	Unidad visual Unidad visual	Unidad sonora
		Sección b	Texto	Unidad visual	Unidad sonora

S: sincronización (indicada solamente en el n.º 1)
L: *(Linkage)* encadenado
CL: *(Cross-Linkage)* encadenado cruzado

La longitud del pasaje 3 está determinada por el encadenado (L)
La longitud del pasaje 4 está determinada por el encadenado cruzado 

B. ESQUEMA DE ANÁLISIS

Hay que establecer un esquema a través del cual todas las unidades básicas de los filmes de propaganda nazi puedan ser analizadas. Puesto que cualquier gran unidad no es simplemente la suma de sus componentes, tal análisis no anticipa el de las «partes», o el del film en conjunto. Por otra parte, este esquema nos permitirá descubrir todos los recursos fílmicos dentro de los límites de las · unidades básicas.

Este esquema está destinado a ser seguido a través de cualquier film de propaganda desde el principio al fin.

Al aplicar este esquema, por ejemplo, al análisis de un pasaje, uno debe primero considerar las unidades dentro de cada medio de este pasaje, es decir, las unidades de contenido (textos, unidades visuales y unidades sonoras) y los encadenados (relaciones entre las unidades de contenido dentro de cada uno de los tres medios). Sólo entonces pueden tomarse en cuenta las unidades básicas que conectan medios, o sea, sincronizaciones y encadenados cruzados.

Unidades dentro de cada medio

Siendo el comentario el punto de partida para el análisis de una sección, los medios tendrán que ser considerados en el siguiente orden: comentario, representación visual, sonido.

COMENTARIO

El comentario incluye proposiciones y encadenado de proposiciones.

Textos:

Todos los textos tienen que enumerarse. A veces un texto es seguido de uno o varios que simplemente lo explican. Estos textos explicativos deben ponerse entre paréntesis para indicar su carácter subordinado.

Ejemplo 9: Tomado de *Feuertaufe*

TEXTO: «Los vuelos de reconocimiento están ofreciendo valiosa información, y se toman instantáneas de los movimientos y posiciones del enemigo». Este texto es seguido de

TEXTO: («Las instantáneas se revelan inmediatamente, y forman la base para las operaciones decisivas iniciadas de acuerdo con la información recibida»).

Es aconsejable resumir, por medio de la generalización, el contenido propagandístico de la mayoría de los textos. Esto se hará bajo el encabezamiento contenido.

La función propagandística que intente el texto se señala en la columna FUNCIONES.

Esta columna aparece, por supuesto, en cada división del esquema. Nunca debe contener, otra cosa que la función que se presume que tiene la unidad básica en consideración.

Como la propaganda nazi en general, el film nazi de propaganda trata de reducir las facultades intelectuales del público con el fin de facilitar la aceptación de sus propósitos y Sugerencias. Muchas unidades básicas —particularmente los encadenados— asumen tales funciones preparatorias. Otras están destinadas a enumerar las simpatías por la Alemania nazi o a aterrorizar al público mediante una demostración del enorme poder del ejército alemán. Cada vez que es necesario, se debe caracterizar el tipo de la función.

OBSERVACIONES.

Esta columna está reservada a las observaciones que puedan ser de valor más tarde.

Ejemplo 10: Tomado de la parte histórica de *Sieg im Westen*.

TEXTO: «Voluntariamente, los guardias de la frontera belga abren las barreras limítrofes a las tropas de las potencias del Oeste».

CONTENIDO: Bélgica violando de hecho la neutralidad.

FUNCIONES: El texto sirve como justificación moral del ataque alemán contra Bélgica. (Motivo vindicatorio).

OBSERVACION: Falsificación de los hechos.

Encadenados:

Deben ser considerados bajo los encabezamientos
DESCRIPCION y
FUNCIONES

REPRESENTACION VISUAL

La representación visual incluye unidades visuales y encadenados entre unidades visuales.

Unidades visuales:

Las tomas en las cuales consiste cada unidad visual tienen que ser enumeradas y descritas (Véase Ejemplos 4, 5 y 6.)

Como en el caso de la mayoría de los textos, es útil resumir el contenido propagandísticamente efectivo de la mayoría de las unidades visuales. Esto debe ser hecho en la columna contenido.

Nota sobre unidades visuales «adicionales»: Frecuentemente un texto se sincroniza con una serie de unidades visuales, varias de las cuales no están cubiertas por el texto. Estas unidades visuales «adicionales» que pueden referirse a ella o seguir su propio curso parecen referirse a un texto omitido en el comentario. El resumen de su contenido tal como se enumera en la columna «Contenido» puede considerarse como sustituto del texto ausente. Tales textos implícitos serán puestos entre comillas.

Ejemplo 11: Tomado de *Sieg im Westen*.

TEXTO: «En la luz gris del amanecer, los ejércitos alemanes avanzan a lo largo de un amplio frente». Las siguientes unidades visuales están sincronizadas con este texto:

UNIDAD VISUAL a: Más o menos ocho tomas, que muestran varios soldados corriendo y tanques en movimiento que, como los soldados, eliminan obstáculos.

CONTENIDO: Acciones necesarias al avance de los ejércitos.

UNIDAD VISUAL b: Varias tomas de soldados que corren a través de un campo barrido por el fuego enemigo, buscando abrigo y ametrallando.

CONTENIDO: «Soldados cruzando un campo bajo el fuego enemigo». (Texto implícito).

UNIDAD VISUAL c: Varias tomas de una callejuela vacía, con soldados corriendo y ametrallando.

CONTENIDO: «Soldados tomando posesión de un pueblo». (Texto implícito).

Encadenados:

Como los encadenados de textos, los encadenados de las representaciones visuales deben ser tomados en cuenta bajo los encabezamientos

DESCRIPCION y

FUNCIONES

SONIDO

El sonido incluye unidades sonoras y encadenados de unidades sonoras.

Unidades sonoras:

Tienen que ser examinadas en la columna

CARACTERIZACION

Muchas unidades sonoras están definitivamente asociadas con ciertas imágenes o ideas. La música de marchas, por ejemplo, está asociada a la idea de vida militar; la música de danza, a la de ocasiones festivas. Además, si una unidad musical es sincronizada una vez o dos con unidades iguales que representan escenas de avance, más tarde servirán como *leitmotiv*, y este *leitmotiv* automáticamente despertará la noción de avance. Mencionamos todas estas asociaciones fijas en la columna «Caracterización».

Ejemplo 12: Tomado de *Sieg im Westen* y completando el Ejemplo 10. El

TEXTO (del Ejemplo 10): «Voluntariamente, los guardias de la frontera belga abren las barreras limítrofes a las tropas de las potencias del Oeste», determina una sección compuesta de dos unidades visuales que no se enumeran aquí. La segunda mitad visual está sincronizada con dos unidades sonoras:

UNIDAD SONORA a: Música que imita el cacareo de un gallinero.

CARACTERIZACION: Burla.

UNIDAD SONORA b: Canción inglesa *La línea Sigfrido*, débilmente instrumentada y cantada por un coro.

CARACTERIZACION: Variación satírica de una canción popular de los soldados británicos. Aquí tenemos una excepción: la música sola asume la función de ridiculizar a los soldados ingleses.

Puesto que generalmente el sonido solo no imparte mensajes de propaganda, la columna «Funciones» se omite aquí.

Encadenados:

Los encadenados de sonidos no se consideran en este esquema.

Unidades que conectan los medios

SINCRONIZACIONES

Hay tres clases de sincronizaciones (que son relaciones entre unidades de contenido simultáneas o encadenados de diferentes medios, con una sección):

Relación de la representación visual con el comentario,
Relación del sonido con el comentario,
Relación del sonido con la representación visual.

Consideramos primero la

Relación de la representación visual con el comentario:

Unidades visuales o encadenados de las representaciones visuales se refieren a los textos de diferentes maneras, cada una de las cuales puede asumir una función propagandística específica. Caracterizamos estas diferentes relaciones bajo el encabezamiento

CARACTERIZACION

Con respecto al texto a que se refieren, las unidades visuales (o encadenados), pueden ser simbólicas, ejemplificadoras, ilustrativas explicativas. La ejemplificación es clara o confusa. Todas las clases de representación pueden ser elaborativas.

En cuanto a las unidades visuales «adicionales» nos remitimos a nota de pág. 299. Las relaciones de las unidades visuales «adicionales» con sus textos «implícitos» pueden ser caracterizadas, por supuesto, exactamente en la misma manera que las relaciones con los textos explícitos.

Relación del sonido con el comentario y la representación visual:

Estas relaciones deben ser examinadas sólo con respecto a sus propuestas

FUNCIONES

ENCADENADOS CRUZADOS

Tienen que ser colocados en las columnas.

DESCRIPCION y

FUNCIONES

El esquema debe ser contemplado con la división

COMPOSICION DE LAS SECCIONES Y PASAJES

Dentro de esta división definimos el papel que representa cada medio en la producción del efecto total de la sección o pasaje en discusión.

C. DETALLE DE CINCO EJEMPLOS

Nota preliminar: En caso de que varias unidades básicas y sus funciones estén entremezcladas, sólo cuenta la función más importante.

EJEMPLO I

Tomado de *Sieg im Westen*

Textos	*Unidades visuales*	*Unidades sonoras*
1) «El mando alemán ha recibido información de que una importante fuerza enemiga en la vecindad de Lille, consistente en gran número de divisiones inglesas y francesas, recibió la orden de avanzar contra el Rin inferior y penetrar en el distrito del Ruhr, violando la neutralidad belga y holandesa».	1) Una toma de un mapa que representa esta intención. Flechas que simbolizan los grupos enemigos cruzan los límites belgas y comienzan a avanzar hacia un punto marcado «Ruhr».	2b) Unidad sonora sincronizada con las tomas 1 y 2: música que imita el cacareo de un gallinero.
2) («Voluntariamente, los guardias de la frontera belga abren las barreras limítrofes a las tropas de las potencias occidentales»). El comienzo de este texto coincide con la toma de guardias belgas de la frontera en la unidad visual 2ª.	2a) Más o menos 19 tomas que representan el avance de varias unidades del ejército francés: motociclistas, ciclistas, tanques en movimiento, soldados en un tren de carga, Una de las primeras tomas muestra a los guardias belgas de la frontera, abriendo las barreras. Las tomas finales representan la infantería francesa en marcha, en su mayoría negros, tomados desde diferentes ángulos. Toma 1: Media toma de dos oficiales ingleses de pie, juntos. Toma 2: Primer plano de un tanque inglés moviéndose hacia la izquierda. Toma 3: Columna de infantería inglesa avanzando hacia la izquierda. Toma 4: La misma desde otro ángulo. Toma 5: Infantería inglesa moviéndose lentamente en fila india, retrocediendo. Toma 6: Detalle de un tanque en movimiento.	2b) Unidad sonora sincronizada con las tomas 3-6: variación de la canción inglesa de soldados La línea Sigfrido, débilmente instrumentada y cantada por un coro,

ANALISIS DEL EJEMPLO I

COMENTARIOS

Textos

1) CONTENIDO: La intención del enemigo de violar la neutralidad de Bélgica e invadir el Ruhr, en el momento de ser realizada.

FUNCIONES: El enemigo estigmatizado como agresor.

OBSERVACIONES: Establece una falsificación.

2) CONTENIDO: Bélgica violando de hecho la neutralidad.

FUNCIONES: Insinuación de que la culpa de Bélgica logra la justificación moral del ataque alemán contra Bélgica.

OBSERVACIONES: Establece una falsificación.

Encadenados

Ninguno

REPRESENTACION VISUAL

Unidades visuales

1) CONTENIDO: Véase descripción de la unidad visual.

FUNCIONES: Amenaza al Ruhr simbólicamente acentuada.

OBSERVACIONES: Mapa móvil.

2a)

y

2b) CONTENIDO: A través del encadenado con el mapa (véase Encadenados) y la relación del mapa con el texto 1 (véase Sincronizaciones), el contenido se define como «El enemigo entra en Bélgica» (texto implícito).

FUNCIONES: a) La agresión como un hecho.

b) Las tomas de tropas negras se proponían provocar odio racial y desprestigiar la conducta racial francesa.

OBSERVACIONES: Compaginación de material fílmico inglés y francés capturado.

Encadenados

DESCRIPCION: Siguiendo inmediatamente el mapa de la unidad visual 1, la unidad visual 2 parece apoyar el simbólico avance de las flechas. Ambas unidades visuales encadenadas.

FUNCIONES: Véase función a) de las unidades visuales 2a y 2b.

SONIDO

2b) CARACTERIZACION: Burla.

2b) CARACTERIZACION: Variación satírica. Al ridiculizar a los soldados ingleses, la música asume una función propagandística: caso excepcional.

OBSERVACIONES: Uso de la canción popular inglesa La línea Sigfrido.

SINCRONIZACIONES

Relación de la representación gráfica con el comentario

1) CARACTERIZACION: El mapa simboliza el Texto 1.

FUNCIONES: La representación simbólica da la impresión de que los enemigos estaban ya por llevar a cabo las intenciones denunciadas

por el texto.

2) CARACTERIZACION: Ilustrativa con referencia al texto implícito «El enemigo entra en Bélgica».

FUNCIONES: Véase función a) de las unidades visuales 2a y 2b.

Relación del sonido con la representación visual

2b) FUNCIONES: Ridiculizar un gran tanque inglés.

2b) FUNCIONES: Ridiculizar a los soldados ingleses.

COMPOSICION DEL PASAJE

COMENTARIO: El enemigo intenta la agresión. Justificación moral del ataque alemán.

REPRESENTACION VISUAL: Señala la agresión enemiga como un hecho, y además provoca el odio racial (a través de la relación del mapa con el comentario encadenado y unidades visuales).

SONIDO: Ridiculiza las armas y tropas inglesas (a través del sonido solo y de la relación del sonido con la representación visual).

EJEMPLO II

Tomado de *Sieg im Westen*

Textos	*Unidades visuales*	*Unidades sonoras*
1) «Hasta el último momento, luchan las poderosas fortificaciones de la línea Maginot». (Este texto es seguido de otro que podemos omitir aquí.) 2) «Casi dos millones de prisioneros… y el material total de más de 130 divisiones… caen en manos alemanas».	1) Toma 1: De una fortificación. Toma 2: En la fortificación de la línea Maginot soldados franceses manejan un cañón. Toma 3: Campo de batalla: Soldados alemanes cortando alambre de púas. Toma 4: Disparos de armas sobre la fortificación. Toma 5: Nubes de humo levantándose de la fortificación. Toma 6: Alambre de púas entre nubes de humo. Toma 7: Media toma de la fortificación. Toma 8: Soldados alemanes en la fortificación. Toma 9: Comandante francés rindiendo la fortificación al oficial alemán. Toma 10: La fortificación destruida con la bandera svástica enarbolada. 2) Toma 1: Dos oficiales franceses (prisioneros) con un asistente. Toma 2: Panorámica de una multitud de prisioneros. Toma 3: Detalle de negros acampados. Toma 4: Un grupo de negros en medio primer plano.	2) Música negra que recuerda melodías de jazz.

ANALISIS DEL EJEMPLO II

COMENTARIOS

Textos

1) CONTENIDO: Elogio del valor francés.

FUNCIONES: La apreciación del valor francés deja un saldo a favor de los alemanes y enfatiza la fuerza alemana.

OBSERVACIONES: Elogio del enemigo.

2) CONTENIDO: Prueba abrumadora de la victoria alemana.

FUNCIONES: Ponderación del triunfo.

OBSERVACIONES: Uso de estadísticas.

REPRESENTACION VISUAL

Unidades visuales

1) CONTENIDO: Soldados franceses peleando y alemanes conquistando la fortificación.

FUNCIONES: Las imágenes muestran el valor alemán.

OBSERVACIONES: Toma 2) sacada de material fílmico y capturado y fraguado. Toma 10) muestra una bandera svástica.

2) CONTENIDO: Prisioneros, con énfasis en los negros.

FUNCIONES: Véase las FUNCIONES del encadenado cruzado.

SONIDO

2) CARACTERIZACION: La música recuerda orquestas de jazz.

SINCRONIZACIONES

Relación de la representación visual con el comentario

1) CARACTERIZACION: Toma 2) vagamente ejemplificadora. Otras tomas ilustrativas.

Relación del sonido con la representación visual

2) FUNCIONES: Coloridas imágenes de prisioneros franceses, la música indica la petulancia francesa.

ENCADENADO CRUZADO

DESCRIPCION: El encadenado cruzado entre el texto 1) y la unidad visual 2) sincronizadas con la unidad sonora 2).

FUNCIONES: El encadenado cruzado sugiere el siguiente pensamiento: los soldados franceses pueden ser valientes, pero el pueblo francés es decadente. Merece ser derrotado. La victoria alemana prueba su superioridad moral.

COMPOSICION DEL PASAJE

COMENTARIO: Énfasis sobre la eficiencia alemana. Ponderación del triunfo.

REPRESENTACION VISUAL: Coraje alemán (a través de la unidad visual).

SONIDO: Indica la petulancia francesa (a través de la relación del sonido con la representación gráfica).

COMBINACION DE COMENTARIO Y REPRESENTACION VISUAL: Superioridad moral alemana (a través del encadenado cruzado).

EJEMPLO III

Comienzo de *Feuertaufe*

Textos	*Unidades visuales*
1) «Ya en la época de los Templarios la ciudad de Danzig era una plaza fuerte alemana levantada contra el Este. La Liga Hanseática, hermandad comercial que las ciudades libres alemanas formaron para defender su comercio en la Región Báltica, convirtió a la ciudad en un importante y hermoso centro de comercio. Hermosas casas y pórticos antiguos aún atestiguan su orgulloso pasado, y hoy, como siempre, demuestran el carácter germánico del lugar».	1) Una serie de tomas de la arquitectura de Danzig: Fachadas detrás del río, entre ellas un granero. Primer plano de la parte superior de este granero. Partes de una vieja fuente en primer plano. Travelling alrededor de la fuente y su cerco hasta un campanario. Otro campanario. Partes superiores de varias casas patricias. Panorámica vertical hacia la parte superior de una vieja casa.

2) «Esta memorable ciudad alemana fue separada de la tierra materna por el tratado de Versalles y quedó como un «Estado Libre» bajo el control de la Liga de las Naciones. Variadas restricciones y obligaciones fueron impuestas sobre esta nueva estructura política, tales como derechos de exportación, soberanía postal y ferroviaria repartidas con Polonia dentro de la línea verde.
Un distrito especialmente necesario para el Territorio del Estado Libre, la Westernplatte, que protegía la entrada del puerto de Danzig, fue equipado con gran cantidad de pertrechos, y la pequeña villa pesquera de Gdynia, en directa contradicción con el acuerdo que suscribía la constitución del Estado Libre de Danzig, fue convertida en un puerto que admitía buques de gran calado, proponiéndose de esta manera desviar y competir con las conexiones comerciales de Danzig».

2a) Un mapa que representa el territorio de Danzig. La cámara recorre el mapa. A la izquierda aparece el territorio de Polonia coloreado enteramente de negro y, así, contrastado con la pequeña región blanca de Danzig. La palabra «Polen» aparece blanca sobre el territorio negro. Luego vemos los límites de la región del Estado Libre y las palabras «Freistaat Danzig. Westernplatte. Gdingen».
2b) Mapa que representa el Este de Europa. A la derecha de la región del Estado Libre, el territorio polaco negro con la palabra «Polen» en letras blancas. La cámara recorre el mapa hacia arriba, para comprender casi toda Europa con Inglaterra y Francia. Las palabras «England» y «Frankreich» aparecen contra un fondo negro.

3) «La fracción alemana, en el conglomerado de nacionalidades, fue cruelmente perseguida. Las escudas alemanas fueron cerradas, industriales y propietarios expropiados, y grandes cantidades de alemanes fueron echados del país. En número siempre creciente trataban de escapar del terror polaco y buscaban protección en el territorio del Reich. Cientos de miles de personas exhaustas, afligidas y presas del pánico se volcaban diariamente en los campos alemanes de refugiados».	3) Unidad visual que representa un desfile de refugiados alemanes: Refugiados alemanes con sus bagajes moviéndose a través de un bosque. Avanzan (más o menos 20 o 30) hacia el primer plano. Una gran columna de refugiados se mueve por un camino hacia atrás, donde, en un punto, hay una señal con la inscripción «Lager Rummelsburg». Medio plano de un grupo de refugiados moviéndose hacia el primer plano. Medio primer plano: refugiados descendiendo de un autobús. Dos o tres tomas de una carretilla, que es bajada desde el autobús. Medio plano: grupo de refugiados de pie, en el medio una mujer llora con una criatura. Luego, un grupo similar. Otro grupo con un hombre con una criatura en sus brazos; a su izquierda, una niña llorando.

ANALISIS DEL EJEMPLO III

COMENTARIOS

Textos

1) CONTENIDO: El texto enfatiza el carácter germánico de Danzig y la belleza de su arquitectura.

FUNCIONES: Alemania, nación civilizada. (Apelación a la cultura). Su derecho histórico sobre Danzig.

2) CONTENIDO: Alemania agraviada por Versalles y los polacos.

FUNCIONES: Provocar simpatía por los sufrimientos alemanes.

3) CONTENIDO: Alemanes víctimas del terror polaco. funciones: Las mismas, con énfasis sobre la culpabilidad de Polonia.

OBSERVACIONES: Uso de estadísticas.

Encadenados

A) DESCRIPCION: Textos 1 y 2.

FUNCIONES: El contraste entre las realizaciones económicas y culturales alemanas en Danzig (Texto 1) y los sufrimientos de Alemania (Texto 2) asume la función preparatoria de provocar emociones. De esta manera, las facultades intelectuales del espectador se debilitan un poco. Esta clase de manipulación, también utilizada en la parte introductoria de *Sieg im Westen*, es la que más se necesita aquí, porque el subsiguiente Texto 3 invita al público libre de prejuicios a

pensar en los millones de personas que la propia Alemania nazi arrojó de sus hogares.

B) DESCRIPCION: Textos 2 y 3.

FUNCIONES: Intensificación del efecto Propagandístico de cada proposición.

REPRESENTACION VISUAL

Unidades visuales

1) CONTENIDO: Véase la descripción de la unidad visual.

FUNCIONES: Apelación romántico-estética.

OBSERVACIONES: Dos campanarios.

2) CONTENIDO: Representación de la situación de Danzig y la dependencia de Polonia respecto a Francia e Inglaterra.

FUNCIONES: Negra y enorme, se hace aparecer a Polonia como una pavorosa amenaza contra la diminuta región del Estado Libre que, a través de su color blanco, es señalada como la víctima inocente. La aparición ulterior en negro, de Francia e Inglaterra, simboliza a estas potencias moviendo los hilos por detrás.

OBSERVACIONES: Mapas móviles.

3) CONTENIDO: Véase descripción de la unidad visual.

FUNCIONES: Provocar lástima hacia los refugiados alemanes.

Encadenados

Los mismos de los encadenados verbales, con las mismas funciones.

SINCRONIZACIONES

Relación de la representación visual con el comentario

1) CARACTERIZACION: Ilustrativa, con referencia a la mención de las bellezas de Danzig.

FUNCIONES: Colaboración con el texto.

2) CARACTERIZACION: Simbólica y elaborativa.

FUNCIONES: Colaboración con el texto.

3) CARACTERIZACION: Claramente ejemplificativa, Con referencia a la mención de los refugiados alemanes.

FUNCIONES: Colaboración con el texto.

COMENTARIO: Apelación a la cultura. Derecho histórico sobre Danzig. Demanda de comprensión hacia los sufrimientos de Alemania (a través de las proposiciones). Provocar las emociones y por lo tanto reducir las facultades intelectuales. Intensificación de los efectos propagandísticos (a través de los encadenados).

REPRESENTACION VISUAL: Las unidades visuales y los encadenados apoyan las proposiciones y los encadenados de las proposiciones. Además: Reclamo romántico-estético. Polonia como pavorosa amenaza. Inglaterra y Francia moviendo los hilos (a través de las unidades visuales).

EJEMPLO IV

Tomado de *Feuertaufe*. La sección trata del ataque contra la Westernplatte

Observación: El sonido consta de ruidos sin particular significación.

Textos	*Unidades visuales*
«Después de que las fortificaciones han sido cubiertas por un fuego constante, se envía un cuerpo de desembarco como avanzada del ataque. Los hombres luchan cuerpo a cuerpo».	Toma 1: Soldados mirando a través de orificios en una pared a la derecha. Toma 2: Detalle de varios soldados pasando de izquierda a derecha. El puerto de Gdynia, en el fondo, con un barco de guerra. Toma 3: Soldado corriendo alrededor de un edificio en ruinas. Toma 4: Soldados moviéndose a través de un bosque hacia retaguardia. Toma 5: Infantería con granadas de mano, moviéndose hacia retaguardia, a través de un bosque humeante. Toma 6: Lo mismo desde otro ángulo. Toma 7: Toma prolongada entre mucho humo. Toma 8: Bosques. Humo blanco levantándose. Explosión en un claro distante. Toma 9: La misma con un río en primer plano.

ANALISIS DEL EJEMPLO IV

Texto

CONTENIDO: Descripción de una operación militar.

FUNCIONES: —

Unidad visual

CONTENIDO: Solados. Acción poco clara.

FUNCIONES: —

SINCRONIZACIONES

Relación de la unidad visual con el texto

CARACTERIZACION: Ejemplificación poco clara.

FUNCIONES: Por supuesto es un poco difícil para los productores abarcar lo que ha sido llamado la intangibilidad de la guerra moderna. Una batalla cubre enorme espacio, y ya no hay una colina desde la cual se pueda examinar y dirigir las operaciones. Además, la mecanización de la guerra ha contribuido mucho a transformar el campo de batalla en un vacío. Sin embargo, todas estas dificultades no impidieron al film británico *Target for Tonight* ofrecernos información exhaustiva sobre un bombardeo. Igualmente el episodio del ataque aéreo de *Feuertaufe* prueba que los mismos nazis eran capaces de informar al público si se lo proponían. Pero, en efecto, lo que ellos desean es justamente lo contrario, como puede inferirse de la preponderancia, en ambos filmes de campañas; de escenas de

batalla montadas a la manera del Ejemplo IV. Borrosas descripciones de acciones militares, estas escenas parecen destinadas a confundir la mente, con el fin de prepararla para la aceptación de las sugestiones de la propaganda.

COMPOSICION DE LA SECCION

SINCRONIZACION de la unidad visual con la proposición: Función preparatoria de debilitamiento de las facultades intelectuales.

EJEMPLO V

Tomado de *Sieg im Westen*

Textos	*Unidades visuales*	*Unidades sonoras*
1) «Justamente como en el Somme, la batalla del 9 de junio en el Aisne comienza con el ataque contra los pueblos fortificados de la línea Weygand. Cuando hayan sido derrotados, el camino hacia el Marne quedará libre».	1a) Una serie de tomas dedicadas a unidades en movimiento de tanques alemanes: Soldados pasando por un pueblo. Tanque moviéndose hacia atrás. Lo mismo. Tanque moviéndose hacia el primer plano con un soldado sobre él. Toma hecha desde abajo (a la manera rusa) para enaltecer la significación del soldado; parece ennoblecido, una encarnación del soldado alemán ideal. Cañones y camiones moviéndose de izquierda a derecha. Primer plano de un tanque en movimiento con soldados sobre él. Casa en el camino con un letrero «Reims 41 km». Tanques en movimiento. Los mismos desde otro ángulo. Primer plano de las ruedas de los tanques. 1b) Columna de infantería en movimiento (de derecha a izquierda). La misma (de izquierda a derecha). La misma (hacia el primer plano).	1) *Leitmotiv* frecuentemente repetido de un tema de marcha.

2) «Tropas alemanas alcanzan el Marne, el río del destino de la Guerra Mundial».	Detalle de la misma eligiendo caras de soldados, con caballos detrás. Detalle de la misma columna, mostrando piernas que marchan, ruedas y soldados heridos en el fondo. Columna de infantería moviéndose en fila india. 2) Una serie de coches estacionados; entre ellos, un soldado. Puente de piedra; sobre su balaustrada la palabra «Marne».	La música de marcha cesa.

ANALISIS DEL EJEMPLO V

COMENTARIO

Textos

1) CONTENIDO: Insinuación del avance alemán sobre el Marne.

FUNCIONES: —

2) CONTENIDO: El Marne alcanzado.

FUNCIONES: —

Encadenados

DESCRIPCION: Los Textos 1 y 2 forman un encadenado elíptico; es decir, la insinuación del avance alemán es abruptamente seguida por el anuncio de su éxito.

FUNCIONES: Producir la impresión de irresistible avance relámpago y de esta manera abrumar al público.

REPRESENTACION VISUAL

Unidades visuales

1a) CONTENIDO: Tropas en movimiento, particularmente tanques.

FUNCIONES: La toma del tanque que avanza con un soldado de porte noble sobre él está obviamente destinada a encarnar la idea del avance alemán. (Prueba: la misma toma aparece en el importante pasaje final del film). A través de esta toma, toda la unidad visual, insignificante en sí misma, asume un significado simbólico.

1b) CONTENIDO: Columnas de infantería en movimiento.

FUNCIONES: Puesto que tales columnas aparecen cada vez que el comentario enfatiza el avance, ellas desempeñan el papel de *leitmotiv* visual, destinado a provocar la impresión de los ejércitos alemanes que avanzan.

OBSERVACIONES: Columna de infantería en movimiento.

2) contenido: Alemanes en el Marne.

FUNCIONES: —

SONIDO

CARACTERIZACION La música de marchas, generalmente sincronizada con columnas de infantería que avanzan, asume el carácter de un *leitmotiv* estimulante, impregnado del significado de «avance».

FUNCIONES: —

SINCRONIZACIONES

Relación de la representación gráfica con el comentario

1) CARACTERIZACION: Elaboración del texto de manera ejemplificadora.

FUNCIONES: Las imágenes están destinadas a dar al público la convicción de que la insinuación verbal de un avance ulterior se convertirá en realidad.

2) CARACTERIZACION: Suficientemente ejemplificadora.

FUNCIONES: Colaboración con el texto.

Relación del sonido con la representación gráfica

1) FUNCIONES: El *leitmotiv* musical no sólo profundiza la impresión de avance despertada por las imágenes, sino que hace que el público pase por alto los soldados heridos y las caras fatigadas que podrían invalidar esta impresión.

COMPOSICION DEL PASAJE

COMENTARIO: Irresistible avance relámpago (a través del encadenado elíptico).

REPRESENTACION VISUAL: Representación del avance (a través de las unidades visuales que incluyen una toma del soldado alemán ideal y el *leitmotiv* de las columnas de infantería en movimiento).

SONIDO: Profundizando la impresión de avance (a través del *leitmotiv* musical solo y su relación con la representación gráfica).

BIBLIOGRAFIA

La mayoría de los libros y artículos anotados aquí pueden encontrarse en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

«Abwege (Crisis)», *Close Up*, III, Suiza, Territet, set. 1928, n.º 3, 72-75.

«Achtung Liebe, Lebensgefahr! (Where's Love There's Danger)», *Close Up*, V, Suiza, Territet, nov. 1929, n.º 5, 441-442.

Ackerknecht, Erwin, *Lichtspielfragen*, Berlín, 1928.

«All for a Woman», *Exceptional Photoplays*, I, Nueva York, nov. 1921, boletín n.º 10, 45.

Alten, W. V., «Die Kunst in Deutschland», J. Meier-Graefe, ed., *Ganymed: Blätter der Marées Gesellschaft*, II, Munich, 1920, 145-151.

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kinos*, Schriften zur Soziologie der Kultur, Jena, 1914.

Altman, Georges, «La censure contre le cinéma», *La revue du cinéma*, III, París, 1.º de febrero de 1931, n.º 19, 33-42.

Amiguet, Fréd.-Ph., *Cinéma! Cinéma!*, Lausana y Ginebra, 1923.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlín, 1932.

«Auch Murnau…», *Filmwelt*, Berlín, 22 de marzo de 1931, n.º 12.

B., W., «Geschlecht in Fesseln», *Close Up*, III, Suiza, Territet, dic. 1928, n.º 6, 69-71.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie*, Alemania, Halle, 1924, 2.ª ed.

—, *Der Geist des Films*, Alemania, Halle, 1930.

—, «Der Film sucht seinen Stoff», *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, Berlín. (Programa publicitario para este film editado por Deutsche Vereins Film A.-G.).

Balthasar, «Die Dekoration», Hugo Zehder, ed., *Der Film von Morgen*, Berlín-Dresde, 1923, págs. 73-90.

«Barberina», *Variety*, Nueva York, 1.º de noviembre de 1932.

Bardèche, Maurice y Brasillach, Robert, *The History of Motion Pictures*, Nueva York, 1938. ,

Barr, Alfred H., Jr., «Otto Dix», *The Arts*, XVII, Nueva York, enero de 1931, n.º 4, 235-51.

Barrett, Wilton A., «Grey Magic», *National Board of Review Magazine*, I, Nueva York, dic. 1926, n.º 7, 4-6.
—, «Morgenrot», *ibíd.*, VIII, junio de 1933, n.º 6, 10-12, 15.
Barry, Iris, *Program Notes*, Biblioteca del Museo de Arte Moderno. (Críticas y comentarios de películas).
—, «The Beggar's Opera», *National Board of Review Magazine*, VI, Nueva York, junio de 931, n.º 6, 11-13.
Bateson, Gregory, «Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films», *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II, V, Nueva York, feb. 1943, n.º 4, 72-78.
Berr, Jacques, «Etat du cinéma» 1931: Etats-Units et Allemagne», *La revue du cinéma*, III, París, 1.º de julio de 1931, n.º 24, 40-51.
Berstl, Julius, ed., *25 Jahre Berliner Theater und Victor Barnowsky*, Berlín, 1930.
Birnbaum, Leonhard, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*, Programm-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns, Berlín, 1921 (?).
Blakeston, Oswell, «An Epic-Please», *Close Up*, I, Suiza, Territet, set. 1927, n.º 3, 61-66.
—, «Lusts of Mankind», *ibíd.*, III, nov. 1928, n.º 5, 38-41.
—, «The Adventures of a Ten-Mark Note», *ibíd.*, págs. 58-61.
—, «Interview with Carl Freund», *ibíd.*, IV, ene. 1929, n.º 1, 58-61.
—, «Dracula», *ibíd.*, págs. 71-72.
—, «Snap», *ibíd.*, mayo de 1929, n.º 5, 38-42.
Boehmer, Henning von y Reitz, Hehnut, *Der Film in Wirtschaft und Recht. Seine Herstellung und Verwendung*, Berlín, 1933.
Boehnel, William, «Avalanche», *New York World Telegram*, 29 de marzo de 1932.
—, «Morgenrot», *ibíd.*, 17 de mayo de 1933.
Brody, Samuel, «Paris Hears Eisenstein», *Close Up*, VI, Suiza, Territet, abril de 1930, n.º 4, 283-289.
Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, Suiza, Territet, 1929.
—, «The War from Three Angles», *Close Up*, I, Suiza, Territet, julio de 1927, n.º 1, 16-22.
—, «G. W. Pabst. A Survey», *ibíd.*, dic. 1927, n.º 6. 56-61.
—, «A German School Film», *ibíd.*, VI, feb. 1930, n.º 2, 128-133.
—, «Berlín, April 1931», *Close Up*, VIII, Londres, junio de 1931, n.º 2, 126-133.
—, «Notes on Some Films», *ibíd.*, IX, set. 1932, n.º 3, 196-199.

Buchner, Hans, *Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos*, Munich, 1927.

«Cabinet of Dr. Caligari, The», *Exceptional Photoplays*, I, Nueva York, marzo de 1921, boletín n.º 4, 3-4.

Caligari-Heft. Was deutsche Zeitungen über den Film berichten, Berlín. (Folleto publicitario editado por Decla-Bioscop-Konzern).

Canudo, *L'usine aux images*, París, 1927.

Carter, Huntly, *The New Spirit in the Cinema*, Londres, 1930.

Chavance, Louis, «Trois pages d'un journal», *La revue du cinéma*, II, París, I.º de junio de 1930, n.º 11, 52-54.

Chevalley, Freddy, «Mickey Virtuose-La Mélodie du Monde», *Close Up*, VI, Suiza, Territet, enero de 1930, n.º 1, 70-73.

Chowl, H., «The French Revolution», *Close Up*, IV, Suiza, Territet, mayo de 1929, n.º 5, 46-51.

Coböken, Jos., «Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging…», *25 Jahre Kinematograph*, Berlín, 1931 (?), págs. 13-14.

«Comment and Review», *Close Up*, II, Suiza, Territet, feb. 1928, n.º 2, 64-71.

—, *ibíd.*, mayo de 1928, n.º 5, 80-82.

«Crime and Punishment», *National Board oI Review Magazine*, II, Nueva York, junio de 1927, n.º 6, 10-11.

Crisler, B. R., «The Friendly Mr, Freund», *New York Times*, 21 de noviembre de 1937.

D., H., «Conrad Veidt: The Student of Prague», *Close Up*, I, Suiza, Territet, set. 1927, n.º 3, 34-44.

«Die Dame mit der Maske», *Ufa-Leih*, Berlín. (Folleto sin fecha).

Davidson, Paul, «Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand», *Licht Bild Bübne. 30 Jahre Film*, Berlín, 1924, págs. 7-10.

«Deception», *Exceptional Photoplays*, I, Nueva York, abril de 1921, boletín n.º 5, 3-4, 7.

Decla-Bioscop Verleih-Programme, Berlín, 1923. (Estos programas ilustrados contenían cortas sinopsis de varios filmes).

Deming, Barbara, «The Library of Congress Project: Exposition of a Method», *The Library of Congress Quarterly Journal*, II, Washington, nov. 1944, n.º 1, 3-36.

Diaz, P., *Asta Nielsen, Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, Berlín, 1902 (?).

«30 Kulturfilme», *Ufa-Leih*, Berlín. (Folleto sin fecha).

Dreyfus, Jean-Paul, «Films d'épouvante», *La revue du cinéma*, II, París, 1.º de mayo de 1930, n.º 10, 23-33.
—, «La femme sur la lune», *ibíd.*, págs. 62-63.
Eger, Lydia, *Kinoreform und Gemeinden*, Veröffentlichungen der sächs. Landesstelle für Gemeinwirtschaft, parte IV, Dresde, 1921.
Ehrenburg, Ilya, «Protest gegen die Ufa», *Frankfurter Zeitung*, 29 de febrero de 1928. (Reimpreso por la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, fichas de recortes).
«Emelka-Konzern», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1926, págs. 4944.
«Die entfiesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, IV, Berlín, 25 al 31 de marzo de 1927, parte 13.
Epardaud, Edmond, «Faust», *Cinéa-Ciné*, París, 15 de marzo de 1927, págs. 19-20.
Erikson, Erik Homburger, «Hitler's Imagery and German Youth», *Psychiatry: Journal of the Biology and Pathology of Interpersonal Relations*, V, Baltimore, nov. 1942, n.º 4, 475-493.
«Erläuterungen» (Szenen aus dem «Faust»-Film), *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt del M., 1929, págs. 51-62.
Evans, Wick, «Karl Freund, Candid Cinematographer», *Popular Photography*, IV, Chicago, feb. 1939, n.º 2, 51, 88-89.
Ewers, Hanns Heinz, Dr. Langheinrich-Anthos, y Noeren, Heinrich, *Der Student von Prag: Eine Idee von Hanns Heinz Ewers*, Berlín, 1930.
Fanck, Arnold, *Der Kampf mit dem Berge*, Berlín.
—, *Stürme über dem Montblanc. Ein Filmbildbuch*, Basilea, 1931.
Farrell, James T., «Dostoievsky and "The Brothers Karamazov" Revalued», *New York Times Book Review*, 9 de enero de 1944.
—, «Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?», *New Directions*, Norfolk, Conn., 1946, n.º 9, 6-37. (Reimpreso en folleto con el título: «The Fate of Writing in America»).
«Faust», *National Board of Review Magazine*, I, Nueva York, nov. 1926, n.º 6, 9-10.
Fawcett, L'Estrange, *Die Welt des Films*, Unter Mitwirkung des Wiener Filmbunds für die deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt von C. Zell und S. Walter Fischer, Zurich, Leipzig, Viena, 1920 (?).
Film Forum, Nueva York, 19 de marzo de 1933, programa 3.
Film Index. A Bibliography, Nueva York, 1941.

Film Society Programmes, editados por The Film Society, Londres, 1925-1934.
Fønss, Olaf, *Krig, Sult Og Film*, Filmserindringer Gennem 20 Aar, II, Copenhague, 1932.
«Frau im Mond», *Close Up*, V, Suiza, Territet, nov. 1929, n.º 5, 442-444.
Freedley, George, y Reeves, John A., *A History of the Theatre*, Nueva York, 1941.
Freeman, Joseph, *Never Call Retreat*, Nueva York, Toronto, 1943. (Novela).
«Freie Fahrt», *Close Up*, IV, Suiza, Territet, feb. 1929, n.º 2, 97-99.
«Fritz Lang Puts on Film the Nazi Mind He Fled From», *New York World Telegram*, 11 de junio de 1941.
Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, Nueva York y Toronto, 1941. Traducción castellana en Ediciones Paidós, *El miedo a la libertad*, Barcelona, 1984.
«25 Jahre Filmatelier», *25 Jahre Kinematograph*, Berlín, 1931 (?), págs. 65-66.
«Gassenhauer», *Filmwelt*, Berlín, 5 de abril de 1931, n.º 14."
«Geheimdienst», *Filmwelt*, Berlín, 21 de junio de 1931, n.º 25.
«The Golem», *Exceptional Photoplays*, I, Nueva York, junio de 1921, boletín n.º 7, 3-4.
Gregor, Joseph, *Das Zeitalter des Films*, Viena, 1932, 3.ª ed.
Grune, Karl, «Wie ein Film entsteht: Von der Idee bis zum Drehbuch», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 29 de abril-5 de mayo de 1927, parte 18.
—, «Was Karl Grune, der Regisseur, über dem Russenfilm zu sagen weiss», *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt del M., 1929, pág. 15.
H., D. L., «Films in the Provinces», *Close Up*, IV, Suiza, Territet, junio de 1929, n.º 6, 52-57.
Haas, Willy, «Das letzte Filmjahr», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1925 (?), págs. 6-12.
Häfker, Hermann, *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens*, Gladbach, 1915.
Hain, Mathilde, *Studien über das Wesen des frühexpressionistischen Dramas*, Erhard Lommatzsch, ed., Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, tomo V, Frankfurt del M., 1933.
Hamilton, James Shelley, «Das Lied von Leben», *National Board of Review Magazine*, VI, Nueva York, nov. 1931, n.º 9, 7-9.
—, «M», *ibíd.*, VIII, marzo de 1933, n.º 3, 8-11.

—, «Hell on Earth», *ibíd.*, abril de 1933, n.º 4, 8-9.

Hamson, Nina, «Une nouvelle œuvre de Ruttmann», *La revue du cinéma*, II, París, 1.º de julio de 1930, n.º 12, 70-71.

Harbou, Thea von, «Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen», *Die Nibelungen*, Berlín, 1924 (?), págs. 6-11. (Folleto-programa para este film).

Hartlaub, G. F., «Zur Einführung», *Die neue Sachlichkeit: Wanderausstellung der Städtiscben Kunsthalle zu Mannheim*, Dresde, Sächsischer Kunstverein, 18 de octubre-22 de noviembre de 1925, págs. 3-4.

Hauptmann, Carl, «Film und Theater», Hugo Zehder, ed., *Der Film von Morgen*, Berlín-Dresde, 1923, págs. 11-20.

Hegemann, Werner, *Frederick the Great*, Londres, 1929.

«Heimweh», *Close Up*, I, Suiza, Territet, dic. 1927, n.º 6, 74-76.

Hellmund-Waldow, Erich, «Alraune and Schinderhannes», *Close Up*, II, Suiza, Territet, marzo de 1928, n.º 3, 45-51.

—, «Combinaison: Le film et la scène», *ibíd.*, abril de 1928, n.º 4, 23-30.

Herring, Robert, «La tragédie de la rue», *Close Up*, III, Suiza, Territet, julio de 1928, n.º 1, 31-40.

—, «Reasons of Rhyme», *ibíd.*, V, oct. 1929, n.º 4, 278-285.

Hildebrandt, Paul, «Literatur und Film», Dr. E. Beyfuss, ed., *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, 1924, págs. 83-86.

«Hochverrat», *Film-Magazin*, Berlín, 29 de setiembre de 1929, n.º 39; y 17 de noviembre de 1929, n.º 46.

Hoffman, Carl, «Camera Problems», *Close Up*, V, Suiza, Territet, julio de 1929, n.º 1, 29-31.

Holländer, Felix, «The Road to Beauty and Strength», *Wege zu Kraft und Schönheit*, Berlín, 1926 (?), págs. 47-50. (Folleto publicitario editado por Kulturabteilung der Ufa).

«Homecoming», *National Board of Review Magazine*, III, Nueva York, dic. 1928, n.º 12, 7, 10.

Horkheimer, Max, «Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie», Horkheimer, ed., *Studien über Autoritát und Familie*, Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, París, 1936, págs. 3-76.

Illustrierter Film-Kurier, Berlín. (Ediciones dedicadas a la sinopsis de producciones específicas, generalmente sin fecha).

«Inhaltsangabe für die Nibelungen…», *Die Nibelungen*, Berlín, 1924 (?), págs. 17-24. (Folleto-programa para este film).
Iros, Ernst, *Wesen und Dramaturgie des Films*, Zurich, 1938.
«Isn't Life Wonderful?», *Excepcional Photoplays*, V, Nueva York, dic.-enero de 1925, n.º 3 y 4, 5.
Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History*, Nueva York, 1939. Trad. castellana, *La azarosa historia del cine americano*, Ed. Lumen, Barcelona, 1972 (2 vols.).
Jahier, Valerio, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, Société des Nations, Cahier 3, París, 1933, págs. 13-151.
Jabrbuch der Filmindustrie, Berlín, 1923, I. Jahrgang: 1922-1923.
—, Berlín, 1926, 2. Jahrgang: 1923-1925.
Jannings, Emil, «Mein Werdegang», *Ufa-Magazin*, I, Berlín, 1-7 oct. 1926, parte 7.
Jason, Alexander, «Zahlen sehen uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, Berlín, 1931 (?), págs. 67-70.
Jeanne, René, «Le cinéma allemand», *L'art cinématographique*, VIII, París, 1931, 1-48.
Kalbus, Oskar, *Vom Werden deutscber Filmkunst*, Alemania, Altona-Behrenfeld, 1935, I: Der stumme Film; II: Der Tonfilm.
Kallen, Horace M., *Art and Freedom*, Nueva York, 1942, 2 vols.
Kaufmann, Nicholas, *Filmtechnik und Kultur*, Stuttgart, 1931.
Kracauer, *Siegfried, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt del M., 1930.
—, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de nov. y 1.º de dic. de 1928.
—, «"Kuhle Wampe" verboten!», *ibíd.*, 5 de abril de 1932.
—, «Courrier de Berlín», *La revue du cinéma*, III, París, 1.º de agosto de 1931, n.º 25, 62-66.
—, «Trop luxueux Passe-Temps», *ibíd.*, 1.º de octubre de 1931, n.º 27, 54-55.
Kraszna-Krausz, A., «The Querschnittfilm», *Close Up*, III, Suiza, Territet, nov. 1928, n.º 5, 25-34.
—, «A Letter on Censorship», *ibíd.*, IV, feb. de 1929, n.º 2, 5662.
—, «G. W. Pabst's "Lulu"», *ibíd.*, abril de 1929, n.º 4, 24-30.
—, «Exhibition in Stuttgart, June, 1929, and Its Effects», *ibíd.*, V, dic. 1929, n.º 6, 455-464.

—, «Production, Construction, Hobby», *ibíd.*, VI, abril de 1930, n.º 4, 311-318.

—, «A Season's Retrospect», *Close Up*, VIII, Londres, set. 1931, n.º 3, 225-231.

—, «Four Films from Germany», *ibíd.*, IX, marzo de 1932, n.º 1, 39-45.

Krieger, Ernst, «Wozu ein Weltkriegsfilm?», *Ufa-Magazin*, Sondernummer: Der Weltkrieg, ein historischer Film, Berlín.

Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlín, 1926.

Lang, Fritz, «Kitsch-Sensation-Kultur und Film», Dr. E. Beyfuss, ed., *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, 1924, págs. 28-31.

—, «Worauf es beim Nibelungen-Film ankam», *Die Nibelungen*, Berlín, 1924 (?), págs. 12-16. (Folleto-programa para este film).

—, «Screen Foreword to "The Last Will of Dr. Mabuse"», Programa para *The Last Will of Dr. Mabuse*, editado por el World Thcatre, Nueva York, 19 de marzo de 1943.

Lejeune, C. A., *Cinema*, Londres, 1931.

Leprohon, Pierre, «Le cinéma allemand», *Le rouge el le noir*, cuaderno especial, París, julio de 1928, págs. 134-143.

Lewis, Lloyd, «Erich von Stroheim of the Movies…», *New York Times*, 22 de junio de 1941.

Leyda, Jay, *Program Notes*, Cinemateca del Museo de Arte Moderno. (Crítica y comentario de filmes rusos).

«The Loves of Pharaoh», *Exceptional Photoplays*, II, Nueva York, enero-feb. de 1922, boletín n.º 1, 2-3.

Lubitsch, Ernst, «Wie mein erster Grossfilm entstand», *Licht Bild Bühne. 30 Jahre Film*, Berlín, 1924, págs. 13-14.

Mack, Max, *Wie komme ich zum Film?*, Berlín, lSl9.

McKechnie, Samuel, *Popular Entertainments Tbrough the Ages*, Londres, 1931.

MacPherson, Kenneth, «Die Liebe der Jeanne Ney», *Close Up*, I, Suiza, Territet, dic. 1927, n.º 6, 17-26.

—, «As Is», *ibíd.*, III, agosto de 1928, n.º 2, 5-11.

—, «A Document of Shanghai», *ibíd.*, dic. 1928, n.º 6, 66-69:

—, «Times Is Not What they Was!», *ibíd.*, IV, feb. 1929, n.º 2, 33-36.

—, «Überfall (Accident)», *ibíd.*, abril de 1929, n.º 4, 70-72.

«Mädchen in Uniform», *National Board of Review Magazine*, VII, Nueva York, set.-oct. de 1932, n.º 7, 9-10.

Magnus, Max, «Danton», *Variety*, Nueva York. (Fichas de recortes de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, fechadas en febrero de 1921[?]).
«The Man Who Cheated Life», *National Board of Review Magazine*, IV, Nueva York, feb. 1929, n.º 2, 10-11, 23.
«Martin Luther», *National Board of Review Magazine*, III, Nueva York, oct. 1928, n.º 10, 4.
Martini, Wolfgang, «Nature and Human Fate», *Close Up*, I, Suiza, Territet, nov. 1927, n.º 5, 10-14.
Mayer, Carl, «Technische Vorbemerkungen des Autors», Ernst Angel, .ed., *Sylvester: Ein Lichtspiel von Carl Mayer*, Das Drehbuch, tomo I, Potsdam, 1924, págs. 15-16.
—, «Sylvester», *ibíd.*, págs. 17-96. (Argumento de esta película).
Meisel, Edmund, «Wie schreiht man Filmmusik?», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 1-7 de abril de 1927, parte 14.
Messter, Oskar, *Mein Weg mit dem Film*, Berlín, 1936.
Metzner, Erno, «German Censor's Incomprehensible Ban», *Close Up*, IV, Suiza, Territet, mayo de 1929, n.º 5, 14-16.
—, «A Mining Film», *Close Up*, IX, Londres, marzo de 1932, n.º 1, 3-9.
«Middle Class Is Dead, Says Official Nazi Paper», *New York Times*, 12 de abril de 1943.
«Das Modell von Montparnasse», *Film-Magazin*, Berlín, 21 de abril de 1929, n.º 16.
Möllhausen, Balduin, «Der Aufstieg des Films», *Ufa-Blätter*, Programm-Zeitschrift der Theater des Ufa-konzerns, Berlín, 1921 (?).
Molo, Walter von, *Das Fridericus Rex-Buch*, Berlín, 1922.
«Montmartre», *Exceptional Photoplays*, IV, Nueva York, feb.-marzo de 1924, n.º 5 y 6, 5.
Moore, John C., «Pabst-Dovjenko—A Comparison», *Close Up*, IX, Londres, set. 1932, n.º 3, 176-182.
Moreck, Curt, *Sittengeschichte des Kinos*, Dresde, 1926.
«Morgenrot», *Variety*, Nueva York, 28 de febrero de 1933.
Moussinac, Léon, *Panoramique du cinéma*, París, 1929.
—, «Introduction» (a «Dziga Vertov on Film Technique»), *Filmfront*, I, Nueva York, 28 de enero de 1935, n.º 3, 7.
Mühsam, Kurt, «Tiere im Film», *Ufa-Blätter*, Programm-Zeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns, Berlín, 1921 (?).
Mungenast, Ernst Moritz, *Asta Nielsen*, Stuttgart, 1928.

Museum of Modern Art Library, Nueva York, fichas de recortes. (Estas incluyen críticas de películas, programas, folletos-programas, prospectos, hojas y folletos publicitarios, etc., que se refieren a multitud de filmes y muchas notas pertinentes).

«“Mütterchen” Russland», *Ufa-Magazin*, I, Berlín, 27 de agosto-2 de setiembre de 1926, parte 2.

Neumann, Carl, Belling, Kurt, y Betz, Hans-Walther, *Film-«Kunst», Film-Kohn, Film-Korruption*, Berlín, 1937.

Neumann, Franz, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, Toronto, Nueva York, Londres, 1942. Traducción castellana en Fondo de Cultura Económica, México.

«Das Netz der Indizien», *Filmwelt*, Berlín, 22 de marzo de 1931, n.º 12.

«New Educational Films from UFA», *Close Up*, V, Suiza, Territeg set. 1929, n.º 3, 252-254.

Noldan, Svend, «Die Darstellung der Schlachten», *Ufa-Magazin*, Sondernummer: Der Weltkrieg, ein historischer Film, Berlín.

Olimsky, Fritz, *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*, Disertación inaugural, Berlín, 1931.

«Out of the Mist», *Close Up*, I, Suiza, Territet, oct. 1927, n.º 4, 84-86.

Pabst, G. W., «Servitude et grandeur d’Hollywood», *Le rôle intellectuel du cinéma*, Société des Nations, Cuaderno 3, París, 1937, págs. 251-255.

Pabst, Rudolf, «Die Beckutung des Films als Wirtschafts-Propaganda-Mittel», Dr. Friedrich Rudolf Pabst, ed., *Moderne Kinematographie*, Amtliches Organ der Internationalen Kinematographischen Gesellschaft, Munich, 1920, I. Januarheft: 25-32.

Panofsky, Erwin, «Style and Medium in the Moving Pictures», *Transition*, París, 1937, n.º 26, 121-133.

«Passion», *Exceptional Photoplays*, I, Nueva York, nov. 1920, boletín n.º 1, 3.

«Peter the Great», *Exceptional Photoplays*, IV, Nueva York, feb.-marzo de 1924, n.º 5 y 6, 1-2.

Petzet, Wolfgang, *Verbotene Filme. Eine Streitschrift*, Frankfurt del M., 1931.

Pick, Lupu, «Vorwort des Regisseurs», Ernst Angel, ed., *Sylvester: Ein Lichtspiel von Carl Mayer*, Das Drehbuch, tomo I, Postdam, 1924, págs. 9-11.

Pordes, Victor E., *Das Lichtspiel: Wesen—Dramaturgie—Regie*, Viena, 1919.

Porten, Henny, «Mein Leben», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 22-28 de abril de 1927, parte 17.

Potamkin, Harry Alan, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, V, Suiza, Territet, nov. 1929, n.º 5, 387-398.

—, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, I, Nueva York, abril de 1930, n.º 3, 24-25, 57, 59.

—, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, VI, Nueva York, enero-marzo de 1933, n.º 2, 293-305.

«Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne», *Cinéa-Ciné*, París, 1.º de abril de 1927, págs. 14-16.

«Die Produktion des Jahres, Emelka-Konzern», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1925 (?), págs. 161-178.

Programas, folletos-programas, prospectos, folletos u hojas publicitarias, etc., relacionadas con varios filmes, véase: Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, fichas de recortes. Además, he usado material similar de propiedad del Dr. Kurt Pinthus, Washington, D. C.

Pudovkin, V, I., *Film Technique*, Londres, 1933.

Ray, Man, «Answer to a Questionnaire», *Film Art*, III, Londres, 1936, n.º 7, 9-10.

«Der Regisseur F. W. Murnau», *Ufa-Magazin*, I, Berlín, 15-21 de octubre de 1926, parte 9.

Reiniger, Lotte, «Lebende Schatten: Kunst u. Technik des Silhouetten-films», *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt del M., 1929, págs. 45-46.

Revistas de filmes: véase Biblioteca del Museo de Arte Moderno, fichas de recortes.

Richter, Hans, «Ur-Kino», *Neue Zürcher Zeitung*, 25 de feb. y 2 de abril de 1940.

Riefenstahl, Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Munich, 1935.

Robson, E. W. y M. M., *The Film Answers Back*, Londres, 1939.

Rohde, Alfred W., «German Propaganda Movies in Two Wars», *American Cinematographer*, XXIV, Hollywood, enero de 1943, n.º 1, 10-11, 28.

«Rose Bernd», *National Board of Review Magazine*, II, Nueva York, feb. 1927, n.º 2, 16.

Rosenberg, Arthur, *Geschichte der Deutschen Republik*, Karlsbad, 1935.

Rotha, Paul, *The Film Till Now*, Londres, 1930. Trad. castellana, *El cine hasta hoy*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1964.

—, *Celluloid: The Film To-day*, Londres, Nueva York, Toronto, 1933.
—, *Documentary Film*, Londres, 1936.
—, «Plastic Design», *Close Up*, V, Suiza, Territet, set. 1929, n.º 3, 228-231.
—, «It's in the Script», *World Film News*, III, Londres, set. 1938, n.º 5, 204-205.
—, «Carl Mayer, 1894-1944», *Documentary News Letter*, V, Londres, 1944, n.º 3, 39.
«Rund um die Liebe», *Film Magazin*, Berlín, 27 de enero de 1929, n.º 4.
Ruttmann, Walter, «La symphonie du monde», *La revue du cinéma*, II, París, 1.º de marzo de 1930, n.º 8, 43-45.
Samuel, Richard, y Thomas, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910-1924)*, Cambridge, Inglaterra, 1939.
«Saucy Suzanne», *Close Up*, I, Suiza Territer, nov. 1927, n.º 5, 65-66.
Schapiro, Meyer, «Nature of Abstract Art», *Marxist Quarterly*, I, Nueva York, enero-marzo de 1937, n.º 1, 77-98.
—, «A Note on Max Weber's Politics», *Politics*, Nueva York, feb. 1945, págs. 44-48.
Schlesinger, E. R., «Das moderne deutsche Lichtspieltheater», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1925 (?), pág. 28.
Schmalenbach, Fritz, «The Term Neue Sachlichkeit», The Art Bulletin, XXII, Nueva York, set. 1940, n.º 3, 161-165.
Schwartzkopf, Rudolf, «Volksverband für Filmkunst», *Close Up*, II, Suiza, Territet, mayo de 1928, n.º 5, 71-75.
Schwarzschild, Leopold, *World in Trance*, Nueva York, 1942.
Seeber, Guido, «Szenen aus dem Film meines Lebens», *Licht Bild Bühne. 30 Jabre Film*, Berlín, 1924, págs. 15-19.
«Shattered», *Exceptional Photoplays*, II, Nueva York, enero-feb. 1922, boletín n.º 1, 4, 5.
«Silberkondor über Feuerland», *Close Up*, V, Suiza, Territet, dic. 1929, n.º 6, 542-543.
«Skandal um Eva», *Close Up*, VII, Suiza, Territet, set. 1930, n.º 3, 221-222.
Spottiswoode, Raymond, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, Londres, 1935.
Stenhouse, Charles E., «Die Wunder des Films», *Close Up*, IV, Suiza, Territet, mayo de 1929, n.º 5, 89-91.
—, «The World on Film», *ibíd.*, VI, mayo de 1930, n.º 5, 417-418.
—, «A Contemporary», *ibíd.*, págs. 418-420.

«The Street», *National Board of Review Magazine*, II, Nueva York, junio de 1927, n.º 6, 9-10.
«Stürme der Leidenschaft», *Filmwelt*, Berlín, 27 de diciembre de 1931, n.º 52.
Tannenbaum, Eugen, «Der Grossfilm», Hugo Zehder, ed., *Der Film von Morgen*, Berlín-Dresde, 1923, págs. 61-72.
«Tartuffe, the Hypocrite», *National Board of Review Magazine*, III, Nueva York, mayo de 1928, n.º 5, 56.
Tazelaar, Marguerite, «Morgenrot», *New York Herald Tribune*, 16 de mayo de 1933.
Thomalla, Curt, «Der Kulturfilm», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1925 (?), págs. 23-27.
Bilderbuch «Ufa», *Das grosse des Films*, Filmkurier, Berlín, 1925 (?), págs. 323-380.
«Ufa», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1926, págs. 157-206.
Ufa, *Kultur-Filme*, Berlín. (Catálogos editados en enero 1929, junio 1929, enero 1930, marzo 1930, octubre 1930, marzo 1931, febrero 1932, julio 1932, enero 1933).
Ufa Verleih-Programme, Berlín, 1923; 1923/24; 1924/25. (Este volumen ilustrado incluye cortas sinopsis de varios filmes).
Ullman, James Ramsay, *The White Tower*, Filadelfia y Nueva York, 1945. (Novela).
Veidt, Conrad, «Mein Leben», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 14-20 de enero de 1927, parte 3.
Vertov, Dziga «Dziga Vertov on Film Technique», *Filmfront*, I, Nueva York, 28 de enero de 1935, n.º3, 7-9.
Vincent, Carl, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruselas, 1939.
Wagner, Fritz Arno, «I Believe in the Sound Film», *Film Art*, III, Londres, 2.º trimestre, 1936, n.º 8, 8-12.
«Was ist los?», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 4-ID de febrero de 1927, parte 6.
—, *ibíd.*, 8-14 de abril de 1927, parte 15.
—, *ibíd.*, 15-21 de abril de 1927, parte 16.
Watts, Richard, Jr., «Mädchen in Uniform», *New York Herald Tribune*, 21 de setiembre de 1932.
—, «Luise, Queen of Prussia», *ibíd.*, 5 de octubre de 1932.
—, «The King's Dancer», *ibíd.*, 27 de octubre de 1932.
—, «York», *ibíd.*, 24 de noviembre de 1932.

—, «Kuhle Wampe», *ibíd.*, 25 de abril de 1933.
Weinberg, Herman G., *Scrapbooks of film review and illustrations*, 3 vols. (I: 1925-1927; II: 1927; III: 1928). (En la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los recortes se hallan, en su mayoría, sin fecha).
—, «Fritz Lang», Programa para *The Last Will of Dr. Mabuse*, editado por World Theatre, Nueva York, 19 de marzo de 1943.
—, *An Index to the Creation Work of Fritz Lang*, suplemento especial a «Sight and Sound», Index Series n.º 5, Londres, feb. 1946.
—, *An Index to the Creative Work of Two Pioneers: I. Robert J. Flaherty; II. Hans Richter*, suplemento especial a «Sight and Sound», Index Series n.º 6, Londres, mayo de 1946.
Weiss, Trude, «Mutter Krausen's Fahrt ins Glück», *Close Up*, VI, Suiza, Territet, abril de 1930, n.º 4, 318-321.
—, «The Secret of the Egg-Shell», *ibíd.*, mayo de 1930, n.º 5, 421-422.
—, «A Starring Vehicle», *ibíd.*, VII, nov. 1930, n.º 5, 333-335.
—, «Achtung Australien! Achtung Asien!», *ibíd.*, VIII, Londres, junio de 1931, n.º 2, 149-150.
—, «Sonne über dem Arlberg», *ibíd.*, IX, marzo de 1932, n.º 1, 5960.
—, «The Blue Light», *ibíd.*, junio de 1932, n.º 2, 119-122.
—, «Das keimende Leben», *ibíd.*, set. 1932, n.º 3, 207-208.
—, «The First Opera-Film», *ibíd.*, dic. 1932, n.º 4, 242-245.
—, «Elizabeth Bergner Again», *ibíd.*, págs. 254-256.
«Der weise Rausch», *Filmwelt*, Berlín, 20 de diciembre de 1931, n.º 51.
Weniger, Erich, «Die Jugendbewegung und ihre kulturelle Auswirkung», Dr. Erasmus, ed., *Geist der Gegenwart*, Stuttgart, 1928, págs. 1-54.
Wesse, Curt, *Grossmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik*, Berlín, 1928.
Weyher, Ruth, «Wir drehen in Paris», *Ufa-Magazin*, II, Berlín, 25-31 de marzo de 1927, parte 13.
White, Kenneth, «Film Chronicle: F. W. Murnau», *Hound & Horn*, IV, Nueva York, julio-set, de 1931, n.º 4, 581-584.
«The White Hell of Piz Palu», *Close Up*, V, Suiza, Territet, dic. 1929, n.º 6, 543545.
«Wissen Sie schon?», *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlín, 1926, pág. 145.
Zaddach, Gerhard, *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*, conferencia inaugural, Breslau, Berlín, 1929.

Zimmereimer, Kurt, *Die Filmzensur*, Abhandlungen del Rechts- un Staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Königsberg, Breslau-Neukirch, 1934, parte 5.
«Zuflucht», *Ufa-Leih*, Berlín. (Folleto sin fecha).

INDICE DE NOMBRES

INDICE ANALITICO

INDICE DE PELICULAS

Título original	*Año*	*Director*	*Título en español*[*]
Abenteuer eines Zehnmarkscheins, Die	1926	Berthold Viertel	Las aventuras de un billete de diez marcos, 171 y n. 199
Absturz	1923	Ludwig Wolff	(Caída), 124
Abwege	1928	G. W. Pabst	Sendas del pecado, 168 y n
Acht Mädels im Boot	1932	Erich Waschneck	Las ocho golondrinas, 238
Achtung, Liebe-Lebensgefahr	1929	Ernö Metzner	(¡Atención!, peligro de amor y vida), 184 y n
Abgründe	1910	Urban Gad	Hacia el abismo, 33
Alles dreht sich, Alles bewegt sich	1929	Hans Richter	(Todo gira, todo se mueve), 198n
Alles für Geld	1923	Reinhold Schünzel	(Todo por dinero), 124n
All Quiet on the Western Front	1930	Lewis Milestone	Sin novedad en el frente, 61, 180
Alraune	1930	Richard Oswald	Mandrágora, 146
Alte Gesetz, Das	1923	E. A. Dupont	La antigua ley, 122n
Alt Heidelberg	1923	Hans Behrenat	El príncipe estudiante, 60
Andere, Der	1913	Max Mack	El otro, 39, 40, 119
Anders als die Anderen	1919	Richard Oswald	Diferente de los otros, 48
Anna Boleyn	1920	Ernst Lubitsch	Ana Bolena, 53, 54n, 57
Anna Karenina	1928	Edmund Goulding	Ana Karenina, 180
Anna und Elisabeth	1933	Frank Wysbar	¿Milagro?, 214
Arabella	1924	Karl Grune	Arabella, 149 y n
Ariane	1931	Paul Czinner	Ariane, joven rusa, 153 y n, 238
Arsenal	1929	A. Dovzhenko	Arsenal, 219
Asphalt	1929	Joe May	Asfalto, 150, 151, 177, 180, 185
Assassinat du duc de Guise, L’	1908	Le Bargy	El asesinato del duque de Guisa, 24
Atlantic Atlantis, *véase* Herrin von Atlantis	1929	E. A. Dupont	Titanic, 192
Aus eines Marines Mädchenjahren			(De los años femeninos de un hombre), 48
Austernprinzessin, Die	1919	Ernst Lubitsch	La princesa de las ostras, 60
Austreibung, Die	1923	F. W. Murnau	La expulsión, 104
Barberina, die Tänzerin von	1932	F. Zelnik	La bailarina de Sanssouci, 248 y n, 249, 250

Flamme, Die	1923	Lubitsch	Montmartre, 121
Flötenkonzert von Sanssouci, Das	1930	Gustav Ucicky	Concierto histórico, 194, 248, 249
F. P. 1 antwortet nicht	1932	Karl Haret	I. F. 1 no contesta, 201
Frauen, die der Abgrund verschlingt			(Mujeres engullidas por el abismo), 48
Frau im Mond, Die	1929	Fritz Lang	La mujer en la luna, 144 y n
Fräulein Else	1929	Paul Czinner	La señorita Elsa, 153 y n
Fräulein Julie	1922	Felix Basch	La señorita Julia, 104
Fräulein Mutter	1919	Carl Froelich	Madre soltera, 50
Frechdachs, Der	1932		(El sinvergüenza), 194n
Freie Fahrt	1928	Ernö Metzner	(Viaje libre), 184 y n
Fremde Mädchen, Das	1913	Max Reinhardt	La muchacha extranjera, 25
Freudlose Gasse, Die	1925	G. W. Pabst	La calle sin alegría, 149, 159, 160, 161, 164, 165 y n, 166 y n, 167
Fridericus	1936	Johannes Meyer	(Federico), 248
Fridericus Rex	1922	Arzen von Cserèpy	(Federico rey), 112, 113, 115, 116 y n
Fröhliche Weinberg, Der	1927		(La viña alegre), 135
Frühlingserwachen	1929	Richard Oswald	(El despertar de la primavera), 114, 153 y n
Fuchsjagd im Engadin	1923	Arnold Fanck	(La caza del zorro en Engadin), 108
Für uns	1937	Documental	(Para nosotros), 289
Gassenhauer	1931	Lupu Pick	(El trotacalles), 199
Geiger von Florenz, Der	1926	Paul Czinner	El violinista de Florencia, 153
Geheimnisse einer Seele	1926	G. W. Pabst	El misterio de un alma, 162, 163
Geld liegt auf der Strasse, Das			(El dinero está en la calle), 200
Gelübde der Keuschheit			(Voto de castidad), 48, 50
Genuine	1920	Robert Wiene	Genuine, 95
Geschlecht in Fesseln	1928	Wilhelm Dieterle	(El sexo atado), 139
Gesunkenen, Die	1926	Ruolf Walter-Fein	(Los hundidos), 138n
Giftgas	1929	Documental	(Gas letal), 185n
Glas Wasser, Ein	1923	Ludwig Berger	El vaso de agua, 105, 106 y n
		Paul	

Mat	1926	V. Pudovki	La madre, 164, 186
Meister von Nürnberg, Der	1927	Ludwig Berg	Los maestros cantores de Nuremberg, 136n
Melodie der Welt, Die	1930	Walter Ruttmann	Melodía del mundo, 196 y n, 197, 198, 199
Melodie des Herzens	1929	Hans Schwarz	Melodía del corazón, 192, 193n
Men of Tomorrow	1932	Leontine Sagan	(Hombres del mañana), 214n
Mensch ohne Namen	1932	Gustav Ucicky	Hombres sin nombre, 199
Menschen am Sonntag	1929	Robert Siodmak	Hombres del domingo, 179
Metropolis	1926	Fritz Lang	Metrópolis, 142, 143 y n, 144, 154 y n, 156, 231
Michael	1924	C. T. Dreyer	Michael, 123
Mieter Schulze gegen Alié	1932		(Mieter Schulze contra todos), 199n
1914	1931	Richard Oswald	(1914), 194
Moana	1926	Robert Flaherty	Moana, 271
Modell von Montparnasse, Das	1929	Wilhehn Thiele	(El modelo de Montparnasse), 135n
Mörder Dimitri Karamasoff, Der	1931	Fedor Ozep	Karamazov el asesino, 234, 235
Morgen geht’s uns gut			(Mañana nos irá bien), 200
Morgenrot	1933	Gustav Ucicky	Crepúsculo rojo, 250 y n, 251
Moulin Rouge	1928	E. A. Dupont	(Moulin Rouge), 135 y n
Müde Tod, Der	1921	Fritz Lang	Las tres luces, 88, 90, 92, 106, 206
Mumie Ma, Die	1918	Ernst Lubitsch	(La momia Ma), 51
Mutter Krausens Fahrt ins Glück	1927	Phil Jutzi	El infierno de los pobres, 186, 187n, 226, 227
Nacht gehört uns, Die	1930	Carl Froelich	(La noche es nuestra), 192
Nana	1926	Jean Renoir	Nana, 131
Nanook of the North	1922	Robert Flaherty	Nanook el esquimal, 271
Napoleon auf St. Helena	1929	Lupu Pick	El desterrado de Sta. Elena, 145n
Narkose	1929	Alfred Abel	(Narcosis), 181n
Nathan der Weise	1923	Manfred Noa	Nathan el sabio, 61
Natur und Liebe	1927	Documental	La naturaleza y el amor, 145
Nibelungen, Die. 1.ª Siegfrieds Tod. Fritz Lang 2.ª Kriemhilds Rache	1923-1924	Fritz Lang	Los nibelungos. 1.ª La muerte de Sigfrido. 2.ª La venganza de Crimilda, 91, 92 y n, 93, 94 y n, 96, 143, 206, 253
Niemandsland	1931	Victor Trivas	Tierra de nadie, 220, 251

Nie wieder Liebe	1931		(Nunca más amor), 194n
Nina Petrowna, *véase* Wunderbare Lüge der Nina Petrowna			
Nju	1924	Paul Czinner	(Nju), 121
Nora	1923-1924	Berthold Viertel	Nora, 123n
Nosferatu, eines Symphonie des Grauens	1922	F. W. Murnau	Nosferatu, el vampiro, 78, 79, 80, 84, 90, 106
Oktiabr	1927	S. M. Eisenstein	Octubre, 273
Opium	1919	E. A. Dupont	Opio, 49
Opus I	1922	Walter Ruttmann	(Opus I), 69n
Orlases Hände	1924	Robert Wiene	Las manos de Orlac, 147n
Paname	1927		(Panamá), 135n
Panik in Chicago	1931	Robert Wiene	(Pánico en Chicago), 194n
Panzergewölbe, Das	1916	Joe May	(El tanque), 134n
Perrücke, Die	1924	Berthold Viertel	(La peluca), 120n
Peter der Grosse	1923	Dimitri Buchowetzky	Pedro el Grande, 81n
Phantom	1922	F. W. Murnau	El nuevo Fantomas, 120
Potemkin, *véase* Bronenosetz Potemkin Potomok Tchigiz Khana	1929	V. Pudovkin	Tempestad sobre Asia, 185 n
Primanerliebe	1927	Robert Land	Amor de adolescente, 153, 154n
Privatsekretärin, Die	1931	Wilhehn Thiele	(La secretaria privada), 200, 202
Prostitution, Die	1919	Richard Oswald	(La prostitución), 48, 50
Puppe, Die	1919	Ernst Lubitsch	La muñeca, 60
Quick	1932	Robert Siodmak	(Rápido), 201
Quo Vadis		E. Guazzoni	Quo Vadis?, 27, 51
Rande der Welt, Am	1927	Karl Grune	(Al borde del mundo), 149
Rande des Sumpfes, Vom			(Desde el borde del pantano), 48
Raskolnikow	1923	Robert Wiene	Raskolnikoff, 107
Ratte von Paris, Die	1925		(La rata de París), 135n
		Hans	

Räuberbande, Die	1928	Behrendt	(La banda de ladrones), 152
Rebell, Der	1932	Luis Trenker	Por la libertad, 242, 244
Revolte im Erziehungshaus	1930	Ernö Metzner	(Revuelta en el reformatorio), 185
Rhytmus 21	1921	Hans Richter	(Ritmo 21), 69n
Rien que les heures	1927	Alberto Cavalcanti	(Sólo las horas), 172
Rose Bernd	1919	Alfred Halm	(Rose Bernd), 104 y n
Rosenkavalier, Der	1926	Robert Wiene	El caballero de la rosa, 145n
Rout of the German Armies before Moscow, The		Documental	(La ruta del ejército alemán antes de Moscú), 288
Rund um die Liebe	1929		(Sobre d amor), 177
SA-Mann Brand	1933	Franz Seitz	(Incendio de los hombres), 275n
Sapho	1921		(Safo), 104n
Schatten	1923	Arthur Robison	Sombras, 110, 111, 149, 162, 163, 210
Schatz, Der	1923	G. W. Pabst	El tesoro, 159
Scherben	1921	Lupu Pick	El raíl, 96, 100, 102, 122
Schinderhannes	1928	Kurt Bernhardt	(Schinderhannes), 145n
Schloss Vogelöd	1921	F. W. Murnau	El castillo Vogelöd, 79
Schuss im Morgengrauen	1932		(Disparo al atardecer), 194n
Schwarze Husar, Der	1932	Gerhard Lamprecht	El húsar negro, 245 y n
Schwartz-Weiss-Grau	1932	Moholy-Nagy	(Negro, blanco, gris), 198n
Shanghai Document		Documental	(Documento de Shangai), 183 y n
Sieger, Der	1932		(El vencedor), 201
Sieg im Westen	1940	Svend Noldan y Fritz Brunsch	(Victoria en el Oeste), 148, 248, 257 y n, 258, 261, 262, 263, 264, 265 y n, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 286, 287, 294, 295, 298, 299, 300, 302, 306, 315
Skandal um Eva	1930	G. W. Pabst	Escándalo en torno a Eva, 220 y n
Sklavenkönigin, Die	1924		(La reina esclava), 124n
Sohn der Hogar, Der	1927	Fritz Wendhausen	(El hijo del Hagar), 147
So ist das Leben	1929	Carl Junghans	Así es la vida, 186
Sous les toits de París	1930	René Clair	Bajo los techos de París, 199
Spinnen, Die	1919	Fritz Lang	Las arañas, 59, 67
Spione	1928	Fritz Lang	Los espías, 143, 144
Steinerne Reiter, Der	1923	Fritz Wendhausen	El caballero de piedra, 107

Um das Menschenrecht	1934	Hans Zoberlin	(Por el derecho del hombre), 152, 275n
Underworld	1927	J. von Sternberg	La ley del hampa, 203
Unehelichen, Die	1926	Gerhart Lamprecht	Los niños de los demás, 152
Ungarische Rhapsodie	1928	Hans Schwarz	Rapsodia húngara, 181n
U-9 Weddigen	1927	Heinz Paul	(U-9 Wediggen), 148, 242
Unter heisser Sonne			(Bajo un sol ardiente), 32
Vanina	1922	Arthur von Gerlach	Vanina, 80, 81n, 85, 86, 91, 97
Varieté	1925	E. A. Dupont	Varieté, 12, 121, 122, 123, 130
Verdun	1926	Léon Poirier	El infierno de Verdún, 148
Verlorene Schuch, Der	1923	Ludwig Berger	La Cenicienta, 105 y n
Verlorene Töchter, Die	1918	Carl Froelich	(La hija perdida), 48
Veritas Vincit	1918	Joe May	Veritas vincit, 51
Verrufenen, Die	1925	Gerhart Lamprecht	Los desheredados, 138, 200
Vormittagsspuk	1928	Hans Richter	(Juego de sombreros), 183
Von Morgens bis Mitternacht	1920	Karl Heinz Martin	(De madrugada a medianoche), 120
Voruntersuchung	1931	Roben Siodmak	Dilema, 195
Voyage dans la lune, Le	1902	Georges Méliès	Viaje a la luna, 34
Wachsfigurenkabinett, Das	1924	Paul Leni	El hombre de las figuras de cera, 84, 86, 87, 89
Walzerkrieg	1933	Ludwig Berger	Guerra de valses, 195 y n
Walzerparadies	1931		(Paraíso del vals), 195n
Walzertraum, Ein	1925	Ludwig Berger	El sueño de un vals, 136
Waterloo	1929	Karl Grune	(Waterloo), 149
Weber, Die	1927	Friedrich Zelnik	Los tejedores, 139
Week-end	1930	Walter Ruttmann	(Fin de semana), 198n
Wege zu Kraft und Schönheit	1925	Wilhehn Prager	El camino de la fuerza y de la belleza, 137
Weib des Pharao, Das	1921	Ernst Lubitsch	La mujer del faraón, 53, 57
Weisse Höle vom Piz Palü, Die	1929	Arnold Fank	Prisioneros de la montaña, 148, 240
Weisse Rausch, Der	1931	Arnold Fank	(El ruido blanco), 239 y n
Weltkrieg, Der	1927	Richard	(La guerra mundial), 148, 194

		Oswald	
Werde Licht, Es	1917	Richard Oswald	Hágase la luz, 48
Westfront 1918	1930	G. W. Pabs	Cuatro de infantería, 217, 218, 219, 220, 225, 242, 251
Wildente, Die	1925	Lupu Pick	(El pato salvaje), 104n
Wird schon wieder besser, Es			(Ya mejora), 200
Wolga Wolga	1928	V. Turjansky	(Volga Volga), 135n
Wunderbare Lüge der Nina Petrowna, Die	1929	Hanns Schwarz	Las mentiras de Nina Petrovna, 180
Wunder des Films, Die	1928		(Las maravillas del film), 183
Wunder der Welt, Die	1929		(Las maravillas del mundo), 177
Wunder des Schneeschuhs	1920	Arnold Fanck	(Maravillas del zapato de nieve), 108
Wunder der Schöpfung	1925		(Maravillas de la creación), 145
York	1931	Gustav Ucicky	(York), 245
Zirkusprinzessin, Die	1923		(La princesa circense), 135n
Zuflucht	1928		(Huida), 145, 188
Zwei Herzen im Dreivierteltakt	1930	Geza von Bolvary	Al compás del 3/4

Notas

[1] *Madame Dubarry*, film de carácter histórico de Lubitsch —la primera producción alemana introducida en Estados Unidos—, fue exhibido en Nueva York a fines de 1920. En abril de 1921 se dio a conocer en Nueva York *Das Kabinett des Dr. Caligari*. **<<**

[*] Las películas citadas en este libro aparecen con sus títulos originales, figurando entre paréntesis —una sola vez— el título de exhibición en España. El lector encontrará al final del texto un *Indice de películas* donde figuran título original, año de producción, director, título de exhibición en España y, cuando no existe éste, traducción del título original. [E.]. <<

[2] Rotha, *Film Till Now*, pág. 178. <<

[3] Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, pág. 37. <<

[4] Rotha, *Film Till Now*, págs. 177-178; Barry, *Program Notes*, Serie I, programa 4, y Serie III, programa 2; Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 388; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, págs. 139-140. <<

[5] Barry, *Program Notes*, Serie I, programa 4. <<

[6] Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 86. <<

[7] Rotha, *Film Till Now*, pág. 177. Debe destacarse que Rotha expresa la posición sostenida entonces, acerca del cine alemán, por los estetas cinematográficos ingleses y franceses, aunque su libro es más vigoroso y sensible que los que lo precedieron. <<

[8] Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, págs. 258 y sigs.; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 161-162; Rotha, *Film Till Now*, págs. 176-177; Jeanne, «Le cinéma allemand», *L'art cinématographique*, VIII, 42 y sigs.; etcétera. <<

[9] Pudovkin, *Film Technique*, pág. 136. <<

[10] Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 187-188. <<

[11] Véase en el Suplemento el análisis de esos filmes. <<

[12] Véase Farrell, «Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?», *New Directions*, 9, 1946, pág. 26. <<

[13] En la Alemania prehitleriana, la industria cinematográfica estaba menos concentrada que en Estados Unidos. Ufa era preponderante sin ser omnipotente, y junto a las más poderosas, vivían compañías menores. Esto condujo a una diversificación de la producción, que intensificó la función reflectora de la pantalla alemana. <<

[14] Panofsky, «Style and Medium in the Moving Pictures», *Transition*, 1937, páginas 124-125. <<

[15] Lewis, «Erich von Stroheim…», *New York Times*, 22 de junio de 1941. <<

[16] Kallen, *Art and Freedom*, II, 809. <<

[17] Deming, «The Library of Congress Film Project: Exposition of a Method», *Library of Congress Quarterly*, 1944, pág. 20. <<

[18] Claro está que tales semejanzas no pasan de ser parecidos superficiales. Las circunstancias externas no son estrictamente idénticas en ninguna parte, y cualquiera sea la tendencia psicológica que propicien, cobran realidad en el contexto de otras tendencias que modifican y matizan su significado. <<

[19] Véase Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*; Schwarzschild, *World in Trance*; etcétera. <<

[20] Notable entre esos análisis es Horkheimer, ed., *Studien über Autorität und Familie*; véase especialmente, Horkheimer, «Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie», págs. 3-76. <<

[21] Neumann, *Behemoth*, págs. 18-19, 25. <<

[22] Fromm, *Escape from Freedom*, pág. 281 (existe trad. castellana en Ed. Paidós). <<

[23] Véase Kracauer, *Die Angestellten*. <<

[1] Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 20; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 11. <<

[2] Olimsky, *Filmwinschaft*, pág. 14; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 12. <<

[3] Exhibida por Hans Richter en una conferencia en Nueva York, el 25 de mayo de 1943. <<

[4] Messter, *Mein Weg*, pág. 98; Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, págs. 4-5. <<

[5] Véase Messter, *Mein Weg*. <<

[6] Esta escena está incluida en el film de S. Licot, *Quarante ans de cinéma*. Véase también Messter, *Mein Weg*, pág. 98. <<

[7] Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, pág. 151; Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 14-16; Messer, *Mein Weg*, págs. 64-66, 78-79. <<

[8] Zimmereimer, *Filmzensur*, págs. 27-28; véase también Altenloh, *Soziologie des Kinos*. **<<**

[9] Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 42. <<

[10] Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pág. 5; Davidson, «Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand», *Licht Bild Bühne*, págs. 7-8; Diaz, *Asta Nielsen*, págs. 34-35; Zaddach, *Der litetarische Film*, pág. 23. <<

[11] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 13. **<<**

[12] «25 Jahre Filmatelier», *25 Jahre Kinematograph*, pág. 66. <<

[13] Realizada en 1913. <<

[14] Para un análisis del cine con pretensiones artísticas y de mentalidad literaria, así como de los reformadores del cine, véase Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 17, 22-29, 30-33. <<

[15] Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 26. <<

[16] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 39. <<

[17] Jason, «Zahlen sehen uns an», 25 *Jahre Kinematographe*, pág. 67. <<

[18] Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 21. <<

[19] Möllhausen, «Aufstieg des Films», *Ufa-Blätter*. <<

[20] Häfker, *Der Kino und die Gebildeten*, pág. 4. <<

[21] Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pág. 5; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 23. <<

[22] Boehmer y Reitz, *Film in Winschaft und Recht*, págs. 5-6; Olimsky, *Filmwirtschaft*, págs. 23-24; Jason, «Zahlen sehen uns an», *25 Jahre Kinematograph*, pág. 67; Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, págs. 135-136. <<

[23] Rohde, «German Propaganda Movies», *American Cinematograpber*, enero de 1943, pág. 10; Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, págs. 21-22; Messter, *Mein Weg*, págs. 128-130. <<

[24] Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 93. <<

[25] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 34. Kalbus se ocupa ampliamente de la producción alemana de guerra; véase págs. 18-19, 32-37. <<

[26] *Ibíd.*, págs. 25-26. <<

[27] Zaddach, *Der litemrische Film*, pág. 34. **<<**

[28] Messter, *Mein Weg*, págs. 57, 99 y sigs. <<

[29] Jannings, «Mein Werdegang», *Ufa-Magazin*, 1-7 de octubre de 1926. <<

[30] C. A. Lejeune, escritor cinematográfico inglés, comenta este asunto en forma interesante. La compañía alemana de actores, dice, «está bien para la manera de ser alemana y será siempre el tipo para cualquier sector del cine que trabaje sobre la base fantástico-psicológica, para cualquier producción que construya todo partiendo de los materiales de estudio en vez de rescatar algún significado de la materia prima que ofrece la vida». Lejeune, *Cinema*, pág. 142. <<

[31] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 19-21. <<

[32] *Ibíd.*, págs. 89-90. <<

[33] Diaz, *Asta Nielsen*, pág. 61. Para la cita de Apollinaire, véase Diaz, pág. 7. Véase también Möllhausen, «Aufstieg des Films», Ufa-Blätter; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 15. <<

[1] Véase Pordes, *Das Lichtspiel*, pág. 10. <<

[2] Mack, *Wie komme ich zum Film?*, pág. 114 <<

[3] Véase Ewers, *Der Student von Prag*; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 17; Wesse, *Grossmacht Film*, pág. 125 y sigs. Para Stellan Rye, director de la película, véase Coböken, «Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging…», 25 *Jahre Kinematograph*, pág. 13. <<

[4] Seeber, «Szenen aus dem Film meines Lebens», *Licht Bild Bühne*, pág. 16. La cita está tomada del diario de Hanover, *Volkswille*, invierno 1926-1927 (recorte en poder de Henrik Galeen, Nueva York). <<

[5] Basado en la información ofrecida por Henrik Galeen. Para los otros filmes de Wegener, véanse Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 63, y Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 36. <<

[6] Véase Fønss, *Krig, Sult Og Film*. Sobre la película, véase también una nota en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, archivo de recortes. <<

[7] Programa publicitario de la película; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 14. La parte del Dr. Hallers fue el primer papel cinematográfico de Albert Bassermann. <<

[1] Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pág. 6. <<

[2] *Ibíd.*, pág. 6; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 42. <<

[3] Kalbus, *ibíd.*, pág. 44. Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 135. <<

[4] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 26, y 1923-1925, pág. 12; Neumann, Film-«Kunst», págs. 36-37; Olimsky, *Filmwiltschaft*, pág. 24; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 139. <<

[5] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 27; Jacobs, *American Film*, pág. 303. <<

[6] Neumann, *Film-«Kunst»*, págs. 36-37; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 28, y 1923-1925, pág. 12. <<

[7] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 42. <<

[8] Jacobs, *American Film*, pág. 253 y sigs. <<

[9] Kurtz, *Expressionismus*, pág. 61. <<

[1] Schwarzschild, *World in Trance*, págs. 51-53. <<

[*] Organización terrorista nazi. <<

[2] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, págs. 48, 71-73. <<

[3] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 40-41. <<

[4] *Ibíd.*, pág. 41; *Jahrbuch der Fulmindustrie*, 1922-1923, pág. 28. <<

[5] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41; Eger, *Kinoreform*, págs. 17-18; Zimmereimer, *Filmzensur*, pág. 76. <<

[6] Eger, *Kinoreform*, pág. 23. **<<**

[7] *Ibíd.*, pág. 17. <<

[8] *Ibid.*, pág. 18. <<

[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41-42. <<

[10] Eger, *Kinoreform*, págs. 27-28. <<

[11] *Ibíd.*, pág. 31; Moreck, *Sittengeschichte*, págs. 37-39. <<

[12] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 31. <<

[13] Pabst, «Bedeutung des Films», *Moderne Kinematographie*, 1920, págs. 26 y sigs. Véase también Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 140. <<

[14] Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pág. 6. <<

[15] Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, pág. 65; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 44. <<

[16] Davidson, «Wie das deutsche Lichtspieltheater centstand», y Lubitsch, «Wie mein erster Grossfilm entstand», *Licht Bild Bühne*, págs. 8, 13-14; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 45 y sigs. Para Davidson, véase «Was is los?», *Ufa Magazin*, 8-14 de abril de 1927. Para Pola Negri, véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 31-32, y Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 67. <<

[17] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 29. <<

[18] «Passion», *Exceptional Photoplays*, noviembre de 1920; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, I, 2. <<

[19] Cita de «Deception» *(Anna Boleyn), Exceptional Photoplays*, abril de 1921, pág. 4. Véanse también Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, págs. 66, 68, 71; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, I, 10. Para Henny Porten, en esta película, véase Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, págs. 61-62. <<

[20] Programa de la película; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 47. <<

[21] Programa de la película; Jacobs, *American Film*, pág. 306; *Film Index*, pág. 300b. <<

[22] «All for a Woman», *Exceptional Photoplays*, noviembre de 1921, págs. 4-5; Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 41. <<

[23] La cita sobre *Anna Boleyn* proviene de «Deception», *Exceptional Photoplays*, abril de 1921, pág. 4; la cita sobre Lubitsch es de Jacobs, *American Film*, pág. 305. <<

[24] La cita de Canudo es de Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs. 59-60; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!* págs. 34-35; Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 189; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 142. <<

[25] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 51. <<

[26] Véase Chowl, «The French Revolution», *Close Up*, mayo de 1929, pág. 49. <<

[27] Jacobs, *American Film,* pág. 306, Sorprende que Jacobs se olvide de mencionar a D. W. Griffith, cuya técnica de filmación superaba a la de Lubitsch. <<

[28] Gregor, *Zeitalter des Films*, págs. 81-82. <<

[29] Cita de «The Loves of Pharaoh», *Exceptional Photoplays*, enero-febrero de 1922, pág. 3. Véase también «Passion» *(Madame Dubarry)*, *ibíd.*, noviembre de 1920, pág. 3. <<

[30] Birnbaum, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, pág. 66. **<<**

[31] Birnbaum, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*; Samuel y Thomas, *Expressionism in German Life*, págs. 46-47; Freedly y Reeves, *History of the Theatre*, esp. pág. 529. <<

[32] Lejeune, *Cinema*, pág. 64; Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, pág. 66. <<

[33] Para *Lukrezia Borgia* (1922), véanse Tannenbaum, *ibíd.*, pág. 67, y Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 45-49. Para *Lady Hamilton* (1921), véanse Tannenbaum, *ibíd.*, pág. 67, y Birnbaum, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*. Véase también Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 52-53, 60. <<

[34] Programa de esta película; Kalbus, *ibíd.*, págs. 47-48. <<

[35] Kalbus, *ibíd.*, pág. 48. Para otras películas exóticas de aventuras, de esta clase, véase Birnbaum, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*, y Kalbus, *ibíd.*, págs. 90-91. <<

[36] Kalbus, *ibíd.*, págs. 49, 94; Mühsam, «Tiere im Film», *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, pág. 71; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 112. <<

[37] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 102-104. <<

[38] Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 142; Bardèche y Brasillach, History of Motion Pictures, págs. 189-190; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 85-86. <<

[39] Kalbus, *ibíd.*, pág. 86; Kurtz, *Expressionismus*, pág. 82. <<

[40] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, esp. 77. Para las primeras comedias alemanas, véase *Ufa Verleih-Programme*, 1923-1924, págs. 63 y sigs. <<

[41] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 58. <<

[42] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, págs. 33, 41. <<

[43] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 46; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 68; Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 49-50. <<

[44] Pordes, *Das Lichtspiel*, pág. 106. <<

[1] El episodio siguiente, junto con otra información que aparece en mis páginas sobre *Caligari*, están tomados de un interesante manuscrito de Hans Janowitz acerca de la génesis de la película. Quedo muy agradecido a Janowitz por haber puesto ese material a mi disposición. De tal forma estoy en condiciones de basar mi interpretación de *Caligari* sobre su verdadera historia íntima, desconocida hasta hoy. **<<**

[2] Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 140. <<

[3] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, págs. 35, 46. Para estudiar a Pommer, véase Lejeune, *Cinema*, págs. 125-131. <<

[4] Información ofrecida por Lang. Véase pág. 59. <<

[5] Extractado del manuscrito de Janowitz. Véase también Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, págs. 140, 143-144. <<

[6] Autorización cinematográfica expedida por la Junta de Censura, Berlín, 1921 y 1925 (Biblioteca del Museo de Arte Moderno, archivo de recortes); *Film Society Programme*, 14 de marzo de 1926. <<

[7] Manuscrito de Janowitz; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 144; Rotha, *Film Till Now*, pág. 43. <<

[8] Kurtz, *Expressionismus*, pág. 61. <<

[9] En Berlín, inmediatamente después de la guerra, Karl Heinz Martin puso en escena dos dramas cortos de Ernst Toller y Walter Hasenclever con decorados expresionistas. Véase Kurtz, *ibíd.*, pág. 43; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, págs. 142-143; Schapiro, «Nature of Abstract Art», *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937, pág. 97. <<

[10] Cita tomada de Kurtz, *Expressionismus*, pág. 66. Las opiniones de Warm, que implicaban un juicio sobre las películas como realidad fotografiada, armonizaban con las de Viking Eggeling, pintor sueco abstracto que vivía en Alemania. Habiendo eliminado todos los objetos de sus telas, Eggeling, juzgaba lógico organizar las composiciones geométricas sobrevivientes en movimientos rítmicos. El y Hans Richter, su amigo pintor, propusieron la idea a Ufa, y ésta, como siempre, guiada por el principio de que el arte es un buen negocio o, por lo menos, buena propaganda, permitió a los dos artistas llevar a cabo sus experimentos. Las primeras películas abstractas aparecieron en 1921. Mientras Eggeling —muerto en 1925— orquestaba líneas en espiral y figuras combadas en un corto que llamó *Diagonal Symphonie*, Ritchter compuso su *Rhythmus 21* con cuadrados en negro, gris y blanco. Un año después, Walter Ruttmann, también pintor, se sumó al movimiento con *Opus I*, que consistía en un despliegue dinámico de manchas que evocaban vagamente las placas de rayos X. Como revelan los títulos, los propios autores consideraron sus obras como una especie de música óptica. Era una música que, además de cualquier otra cosa que intentara decir, señalaba un total aislamiento del inundo exterior. Este esotérico movimiento de vanguardia pronto se difundió por otros países. Hacia 1924, artistas franceses, vanguardistas como Fernand Léger y René Clair, hicieron películas que, menos abstractas que las alemanas, exhibían una afinidad con la belleza formal de las piezas de las máquinas y modulaban todo tipo de objetos y movimientos en sueños surrealistas. Quedo agradecido a Hans Richter por haberme permitido utilizar su manuscrito inédito «Avantgarde, History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931». Véanse también *Film Society Programme*, 16 de octubre de 1927; Kurt, *Expresionismus*, págs. 86, 94; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 159-161; Man Ray, «Answer to a Questionnaire», *Film Art*, n.º 7, 1936, pág. 9; Kraszna-Krausz, «Exhibition in Stuttgart, June 1929, and Its Effects», Close Up, diciembre de 1929, páginas 461-462. <<

[11] El 13 de septiembre de 1944, Feininger me escribió acerca de su vinculación con *Caligari*: «Gracias por su carta del 8 de septiembre. Si de algo jamás he participado, como tampoco he tenido la mínima noticia, en esa época, es de la película *Caligari*. Jamás he visto el film como tampoco conocí ni oí de los artistas que usted nombra [Warm, Röhrig y Reimann] que concibieron los decorados. Cerca de 1911 hice para mi propio deleite una serie de dibujos, que titulé: “Die Stadt am Ende der Welt”. Algunos de ellos fueron impresos, otros exhibidos. Posteriormente, después del nacimiento de *Caligari*, se me preguntó frecuentemente si había tenido algo que ver en su concepción. Es todo cuanto puedo decirle…». <<

[12] Citado por Cárter, *The New Spirit*, pág. 250, de H. G. Scheffauer, *The New Spirit in the German Arts*. Para los decorados de *Caligari*, véanse también Kurtz, *Expressionismus*, pág. 66; Rotha, *Film Till Now*, pág. 46; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs. 60-61; «The Cabinet of Dr. Caligari», *Exceptional Photoplays*, marzo de 1921, pág. 4; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, pág. 50. Para los comienzos de Werner Krauss y Conrad Veidt, véanse Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 28, 30, y Veidt, «Mein Leben», *Ufa-Magazin*, 14-20 de enero de 1927. <<

[13] Crítica en *8 Uhr Abendblatt*, citada en *Caligari-Heft*, pág. 8. <<

[14] Carl Hauptmann, «Film und Theater», *Der Film von Morgen*, pág. 20. Véanse también Alten, «Die Kunst in Deutschland», Ganymed, 1920, pág. 146; Kurtz, *Expressionismus*, pág. 14. <<

[15] Véase pág. 122. <<

[16] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 31. <<

[17] Citado de *Caligari-Heft*, pág. 23. **<<**

[18] Tomado de Jacobs, *American Film*, pág. 303; véanse también págs. 304-305. <<

[19] Freeman, *Never Call Retreat*, pág. 528. **<<**

[20] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 95. <<

[21] Mckechnie, *Popular Entertainments*, págs. 33, 47. <<

[22] Rotha, *Film Till Now*, pág. 285. Para el papel de las ferias en el cine, véase E. W. y M. M. Robson, *The Film Answers Back*, págs. 196-197. Véase «apertura en iris» en Indice. <<

[23] Véase pág. 38. <<

[24] Rotha, *Film Till Now*, pág. 180. Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», Close Up, noviembre de 1929, pág. 387. <<

[25] Citado en Leprohon, «Le cinéma allemand», *Le rouge et le noir*, julio de 1928, pág. 135. <<

[26] Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 24. <<

[27] Kurtz, *Expressionismus*, pág. 59. <<

[28] *Ibíd.*, pág. 60. <<

[29] Rotha, *Film Till Now*, págs. 107-108. Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», Close Up, noviembre de 1929, pág. 388, y «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 24. <<

[30] Los iniciados en cine han criticado repetidamente a *Caligari* por ser una imitación del teatro. Este aspecto de la película se desprende, en parte, de su genuina acción teatral. Es acción de un conflicto dramático bien construido en ambientes fijos, acción que no depende, para su sentido, de la representación cinematográfica. Como *Caligari*, toda película de interiores del período de posguerra mostraba afinidad con el teatro en cuanto prefería dramas de vida interior a expensas de conflictos que asumían la realidad exterior. Sin embargo, eso no les impidió necesariamente desarrollar un cine verdadero. Cuando, con *Caligari*, la técnica cinematográfica progresó constantemente, los dramas psicológicos del cine exhibieron crecientemente una fantasía que elaboró el significado de su acción. La afinidad teatral de *Caligari* también se debió a la pesadez técnica. Una cámara inmóvil enfocaba el decorado pintado; ningún recurso de montaje agregaba un significado propio a las imágenes. Por supuesto que no debe olvidarse la recíproca influencia ejercida por *Caligari* y películas semejantes en el teatro alemán. Estimulados por el uso hecho de la apertura en iris, la iluminación teatral empezó a recortar a un actor solo o algún sector importante de la escena. Véase Barry, *Program Notes*, Serie III, programa I; Gregor, *Zeitalter des Films*, págs. 134, 144-145; Rotha, *Film Till Now*, pág. 275; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 139. <<

[31] Del manuscrito de Janowitz. <<

[1] Basado en información ofrecida por Galeen, que también me permitió usar el manuscrito de su conferencia sobre la película fantástica. Véase *Film Society Programme*, 16 de diciembre de 1928; Dreyfus, «Films d'épouvante», *Revue du cinéma*, 1.º de mayo de 1930, pág. 29; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 151. <<

[2] Vincent, *ibíd.*, pág. 151; «Auch Murnau…», *Filmwelt*, 22 de marzo de 1931; «Der Regisseur F. W. Murnau», *Ufa-Magazin*, 15-21 de octub7e de 1926; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 58. <<

[3] Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 108. <<

[4] *Film Society Programme*, 16 de diciembre de 1928. Véase también Rotha, *Film Till Now*, págs. 197, 276; Oswell Blakeston, «Comment and Review», *Close Up*, enero de 1929, págs. 71-72. <<

[5] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 151; Canudo, *L’usine aux images*, pág. 138. <<

[6] Véase págs. 90, 106. <<

[7] Cita de Möllhausen, «Der Aufstieg des Films», *Ufa-Blätter*. Para leyendas y baladas cinematográficas de la época, véase Jahier, «42 ans de cinéma», Le rôle intellectuel du cinéma, pág. 61; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 64, 66. <<

[8] *Ufa Verleih-Programme*, 1923, pág. 18; Weinberg, *Scrapbooks*, 1928. <<

[9] Weinberg, *Scrapbooks*, 1928. <<

[10] Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 134; véase también pág. 53. <<

[11] Potamkin elogia *Vanina* por su fluidez. Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 391, y «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. Películas sobre la tiranía semejantes fueron *Luise Millerin* (1922) y *Peter der Grosse* (1923). Para la primera, véase. *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, pág. 34. Para la segunda, véase Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 50; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 70; «Peter the Great» *(Peter der Grosse)*, *Exceptional Photoplays*, febrero-marzo de 1924, págs. 1-2. <<

[12] Lang, «Kitsch-Sensation-Kultur und Film», *Kulturfilmbuch*, pág. 30. Según *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 46, la *première* de este film, en Londres, fue un gran éxito. <<

[13] Folleto del film, *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, págs. 10-14. <<

[14] Véase pág. 74. <<

[15] Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 124. <<

[16] «Vorwort», folleto-programa de la película. <<

[17] Véase págs. 231 y sigs. <<

[18] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 153; *Film Society Programme*, 25 de octubre de 1925. Además de los tres tiranos que presenta el film, el libro original de Galeen también incluye la figura de Rinaldo Rinaldini. <<

[19] Para Leni, véase Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 153. <<

[20] En su libro *The Film Answers Back*, pág. 196, aunque discutible tanto en sus premisas como en sus conclusiones, los autores ingleses E. W. y M. M. Robson destacan este punto: «Si nos fuera permitido describir las tendencias de *Caligari* y Lubitsch como tesis y antítesis en el cine alemán primitivo, podríamos decir que la película de Leni representa la síntesis de esas dos influencias…». <<

[21] Barry, *Program Notes*, Series II, programa 4; Kurtz, *Expressionismus*, pág. 80; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, Rágs. 153 y sigs. <<

[1] Basado en información de Lang. Véase Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 41-42. <<

[2] Véase págs. 84 y sigs. <<

[3] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 147; Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927; Rotha, *Film Till Now*, pág. 192. <<

[4] Véase pág. 80. <<

[5] Véase págs. 80 y sigs. <<

[6] Lang, «Worauf es beim Nibelungen-Film ankam», *Die Nibelungen*, pág. 15. Véase también Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, págs. 146-147; Willy Haas, «Das letzte Filmjahr», *Das grosse Bilderbuch*, pág. 8. <<

[7] Programa de la película; «Inhaltsangabe für die Nibelungen…», *Die Nibelungen*, págs. 17 y sigs. <<

[8] Harbou, «Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen», *Die Nibelungen*, pág. 8. Véase *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, págs. 44-57. <<

[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67, 114. Véase Balthasar, «Die Dekoration», *Der Film von Morgen*, pág. 80. <<

[10] Rotha, *Film Till Now*, pág. 62. <<

[11] En *Hamlet* (1920), film alemán dirigido por Sven Gaden, con Asta Nielsen de protagonista, ya se había manifestado un estilo ornamental semejante. Véase Barry, *Program Notes*, Serie III, programa 2. Miss Barry dice de *Hamlet*: «Las escenas interiores preanuncian con frecuencia los decorados de *Siegfried* de Fritz Lang». <<

[12] Véase págs. 237 y sigs. <<

[13] Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 61. <<

[1] Kurtz, *Expressionismus*, págs. 70-73; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 145. <<

[2] Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, págs. 71-72; Möllhausen, «Der Aufstieg des Films», *Ufa-Blätter*. **<<**

[3] Hildebrandt, «Literatur und Film», *Das Kulturfilmbuch*, pág. 85. <<

[4] Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 153; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 73. <<

[5] Kalbus, *ibíd.*, pág. 73; Weinberg, *Scrapbooks*: 1925-1927; «Shattered», *Exceptional Photoplays*, enero-febrero de 1922, págs. 4-5; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 149. <<

[6] Véase págs. 109, 111, 118, 150, 162. <<

[7] Véase Pick, «Vorwort des Regisseurs», *Sylvester*, págs. 9-11; Mayer, «Sylvester», *ibíd.*, págs. 17-96; Faure, «Cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 209; Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 53; Rotha, *Film Till Now*, pág. 204; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 149. <<

[8] Rotha, «It’s in the Script», *World Film News*, septiembre de 1938, pág. 205; Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinéma*, abril de 1930, pág. 25, y «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, págs. 387-388. Para la ruptura de Mayer y Pick con motivo de *Der letzte Mann*, véase Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 149. <<

[9] Kurtz, *Expressionismus*, págs. 83-84. Para la influencia del cine sueco, véase Möllhausen, «Der Aufstieg des Films», *Ufa-Blätter*; Balthasar, «Die Dekoration», *Der Film von Morgen*, págs. 78-79. La película de Murnau, *Die Finanzen des Grossberzogs*, prueba que su director se inclinó hacia el realismo. El periódico *Licht Bild Bühne*, del 8 de enero de 1924, recibe a esta película con un suspiro de alivio: «¡Por fin un film sin significado profundo!». Citado de Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 56. <<

[10] Rotha, *Film Till Now*, pág. 298. <<

[11] Cita de Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 54. <<

[12] Véase Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927. <<

[13] Véase Lejeune, *Cinema*, págs. 122-123. <<

[14] Pick, «Vorwort des Regisseurs», *Sylvester*, pág. 9. <<

[15] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 153. <<

[16] Rotha, *Film Till Now*, pág. 177; Jacobs, *American Film*, pág. 307; Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, págs. 390-391. <<

[17] Mayer, «Technische Vorbemerkungen des Autors», *Sylvester*, págs. 15-16. <<

[18] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 111-112. <<

[19] Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25: «Die Entfesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, 25-31 de marzo de 1927. <<

[20] White, «Film Chronicle: F. W. Murnau», *Hound & Horn*, julio-septiembre de 1931, pág. 581. <<

[21] Para estas películas, véanse Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 42-43, 53; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 72-73; *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, págs, 64-67. <<

[22] «Rose Bernd», *National Board of Review Magazine*, febrero de 1927, pág. 16. <<

[23] Barrett, «Grey Magic», *National Board of Review Magazine*, diciembre de 1926, págs. 46. En el mismo ambiente estaban las películas *Sappho* (1921) (véase *Ufa Verleih-Programme*, 1923, pág. 17) y *Die Wildente* de Lupu Pick (1925). En cuanto a este último film, véase *Film Society Programme*, 18 de noviembre de 1928. <<

[1] Programas de esas películas. Para *Der verlorene Schuh*, véase también *Film Society Programme*, 22 de noviembre de 1925. <<

[2] Folleto-programa de *Ein Glas Wasser*. <<

[3] Rotha, *Film Till Now*, pág. 199. <<

[4] Véase págs. 80, 92. <<

[5] Farrell, «Dostoievski and “The Brothers Karamazov” Revalued», *New York Times Book Review*, 9 de enero de 1944, pág. 28. <<

[6] *Die Brüder Karamasoff*, dirigida por Carl Froelich. Véase Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 38-39; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, pág. 50. <<

[7] «Crime and Punishment», *National Board of Review Magazine*, junio de 1927; páginas 10-11; *Film Society Programme*, 20 de diciembre de 1925; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 145; Kurtz, *Expressionismus*, págs. 75, 76, 78. En *Die Tragödie der Liebe* (1923), de Joe May, sucedía un «duelo fisionómico» semejante, según la frase acuñada por Balázs. Véase Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 70, y Kurtz, *ibíd.*, págs. 78-79. <<

[8] *Film Society Programme*, 8 de enero de 1928; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 54. <<

[9] Para *Der Henker von St. Marien*, véase *Illustrierter Film Kurier*; para *Der Graf von Charolais*, el programa de la película; para *Der Steinerne Reiter*, *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, pág. 26. Véase también Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 64, 66. <<

[10] Kalbus, *ibíd.*, pág. 91. Véase Fanck, *Kampf mit dem Berge*. <<

[11] Este extraño culto siempre desconcierta a los de afuera. En la artificiosa novela *The White Tower* (pág. 72), de James R. Ullman, un guía suizo le dice a un piloto norteamericano: «Nosotros los suizos —tanto como los ingleses, franceses y norteamericanos— escalamos por deporte. Pero los alemanes, no. Por qué escalan, no lo sé. Pero no lo hacen por deporte». <<

[12] Programa de esta película; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 91. <<

[13] Programa de esta película. <<

[14] «The Golem», *Exceptional Photoplays*, junio de 1921, págs. 3-4; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, pág. 14; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 143; Rotha, *Film Till Now*, pág. 284; Barry, *Program Notes*, Serie III, programa 1. <<

[15] Rotha, *Film Till Now*, pág. 200; Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. **<<**

[16] Wagner, «I Believe in the Sound Film», *Film Art*, 1936, n.º 8, pág. 11. <<

[1] Programa de las primeras partes del film; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, págs. 26-29 (incluye también sinopsis de las partes 3 y 4); Tannenbaum, «Der Grossfilm», *Der Film von Morgen*, pág. 67. <<

[2] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 55; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 142; Bardèche y Brasillach, *History of Motion Picture*, pág. 189. <<

[3] Birnbaum, «Massenscenen im Film», *Ufa-Blätter*. <<

[4] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 55. <<

[5] Véase la traducción inglesa: Hegemann, *Frederick the Great*, Londres, 1929. <<

[6] Para el conflicto padre-hijo en el expresionismo de la primera época, véase Hain, *Studien*, págs. 83-86. Para el Movimiento alemán de la Juventud, véase Weniger, «Die Jugend bewegung», *Geist der Gegenwart*, págs. 1-54. Véase también, Erikson, «Hitler's Imagery…», *Psychiatry*, noviembre de 1942, págs. 478 y sigs. <<

[7] Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 150. <<

[8] Folleto-programa de la película; «The Street», *National Board of Review Magazine*, junio de 1927, pág. 9. <<

[9] Kurtz, *Expressionismus*, pág. 123; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs. 62-63. <<

[10] Véase Wesse, *Grossmacht Film*, págs. 229-232. <<

[11] Véase pág. 97. <<

[12] «The Street», *National Board of Review Magazine*, junio de 1927, pág. 9.
<<

[13] Para *Der Januskopf* véase pág. 79; para *Der Kongress tanzt*, véase pág. 195. Véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 115. <<

[14] Véase pág. 62. <<

[15] Estas tendencias se reafirmaron en lugares y circunstancias donde nadie las hubiera sospechado. En 1919, Max Weber, ye después del armisticio se había incorporado al cuerpo de redacción del *Frankfurter Zeitung*, para colaborar en la preparación de una democracia alemana, fue a Versalles y luego visitó al general Ludendorff, tratando de persuadido para que se entregara a los aliados. Ludendotff se negó. El diálogo que sigue, tomado de artículo de Meyer Schapiro, «A Note on Max Weber's Politics» (*Politics*, febrero de 1945, pág. 44), confirma el testimonio de todas estas películas de espíritu autoritario.

Ludendorff: ¡He ahí a su hermosa democracia! ¡Usted y el *Frankfurter Zeitung* son responsables de esto! ¿Para qué sirvió?

Weber: Por lo que veo, usted cree que yo considero que este caos en que estamos ahora es la democracia.

L.: Hablando de esa forma, posiblemente lleguemos a entendernos.

W.: Pero el caos anterior tampoco era monarquía.

L.: ¿Qué entiende usted, entonces, por democracia?

W.: Fn una democracia el pueblo elige al conductor (*Führer*) en quien confía. Entonces el elegido dice: «Ahora cállense y obedezcan. Ni los partidos ni el pueblo deben ya entrometerse».

L.: Esa «democracia» me parece muy bien.

W.: Después el pueblo puede juzgar: si el conductor ha cometido errores, ¡al cadalso con él!

Max Weber era muy capaz de prever que antes el conductor enviaría al pueblo al cadalso. Pero sus necesidades intrínsecas interfirieron, aparentemente, con su juicio sociológico. Véase también Kurtz, *Expressionismus*, pág. 12. <<

[16] Kurtz, *ibíd.*, págs. 15-17, 69-70; Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 39; Berstl, ed., *25 Jahre Berliner Theater*, pág. 94. El motivo que estamos considerando también se reafirmó con la película fantástica de Berthold Viertel, *Die Perrücke* (1924). <<

[17] Folleto-programa de esta película; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922-1923, pág. 41; *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, pág. 18; Wesse, *Grossmacht Film*, págs. 132-135; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 85. <<

[18] *Ufa Verleih-Programme*, 1923-1924, págs. 48-51; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 60; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pág. 104; «Montmartre», *Exceptional Photoplays*, febrero-marzo de 1924, pág. 5; Berstl, ed., *25 Jahre Berliner Theater*, pág. 93. <<

[19] Hoja publicitaria de la película; *Film Society Programme*, 14 de febrero de 1926; Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; Rotha, *Film Till Now*, pág. 195; Leprohon, «Le cinéma allemand», *Le rouge et le noir*, julio de 1928, pág. 142. <<

[20] Véase pág. 96. <<

[21] Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927; Moussinac, *Panoramique du cinéma*, págs. 49-50. <<

[22] Tomado de Jacobs, *American Film*, pág. 307. <<

[23] Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 24. En cuanto a la influencia de la escuela alemana en Estados Unidos, véase Jacobs, *American Film*, págs. 331-332, y «Die entfesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, 25-31 de marzo de 1927. **<<**

[24] Para Dupont y su primera película, *Das alte Gesetz* (1923), véase Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 157; colección de recortes de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno. <<

[25] Moussinac, *Panoramique du cinéma*, págs. 51-52; Arnheim, *Film als Kunst*, págs. 58-59; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, págs. 157-158; Leprohon, «Le cinéma allemand», *Le rouge et le noir*, julio de 1928, págs. 138, 141. <<

[26] El propio Karl Freund comenta a propósito de los ángulos de cámara: «En *Varieté*, el ángulo insólito se acentuó por necesidad, a causa de la falta de espacio en el Winter Palace de Berlín, lugar donde se realizó la película; y es muy curioso que este film constituyera una fuente de consulta de la escuela fotográfica de los “que-yacen-sobre-el-estómago”, que actualmente ha alcanzado proporciones de locura nacional». Citado de B. C. Crisler, «The Friendly Mr. Freund», *New York Times*, 21 de noviembre de 1937. <<

[27] Véase págs. 103 y sigs. <<

[28] Willy Haas, *Skizzen zu Michael's Welt*, folleto publicitario de la película. En ese contexto puede mencionarse el film de Berthold Viertel titulado *Nora* (1923-1924), con Olga Tschechowa en su primer trabajo cinematográfico. Véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 72; Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 109; Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 50. <<

[29] Para las películas de Harry Piel y Ernst Reicher, véase «Die Produktion des Jahres», *Das grosse Bilderbuch des Films*, 1925, págs. 168-170. Para las películas de Henny Porten, de la época, véase Porten, «Mein Leben», *Ufa-Magazin*, 22-28 de abril de 1927. Jannings fue presentado en *Alles für Geld* (1923); véase *Ufa Verleih-Programme*, 1923-1924, págs. 52-55. <<

[30] Véase Balázs, *Der sichtbare Mensch*, págs. 163, 165-167. En cuanto al film de Nielsen, *Das Feuer* (1924), véase Moreck, *Sittengeschichte*, págs. 165-168. <<

[31] Entre los filmes de reconstrucción histórica figuran *Helena* (1924), *Carlos und Elisabeth* (1924) y *Die Sklavenkönigin* (1924). Para una sinopsis de este último film, véase *Illustrierter Film-Kurier*. Para los filmes mencionados, véase Zaddach, *Der literarische Film*, Éágs. 55-56, y Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67. Kalbus, *ibíd.*, pág. 59, enumera una cantidad de películas que presentan temas de canciones populares como peculiaridad del año 1924. <<

[32] Reiniger, «Lebende Schatten», *Film-Photos*, págs. 45-46; *Film Society Programme*, 11 de diciembre de 1927; etcétera. <<

[1] Véase Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, págs. 181 y sigs. Schwarzschild, *World in Trance*, págs. 227, 243, 247, 261 262; Samuel y Thomas, *Expressionism in German Life*, pág. 171; Kracauer, *Die Angestellten*. <<

[2] Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 28; véanse también págs. 26-27, 29. Jason, «Zahlen schen uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, pág. 68. <<

[3] Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 30. <<

[4] Oliinsky, *ibíd.*, págs. 43-45, 54-55; Jason, «Zahlen schon uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, págs. 68-69; Neumann, Film-«Kunst», pág. 60; Fawcett, *Die Welt des Films*, pág, 121; Berr, «Etat du cinéma 1931: Etats-Units et Allemagne», *Revue du cinéma*, julio de 1931, pág. 50. <<

[5] Olimsky, *Filmwirtschaft*, págs. 29-30; Fawcett, *Die Welt des Films*, págs. 122-126; Schwarzschild, *World in Trance*, pág. 283; Schlesinger, «Das moderne deutsche Lichtspieltheater», *Das grosse Bilderbuch*, 1925, pág. 28. <<

[6] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, pág. 212; véase también *New York Times*, desde Berlín, 9 de agosto de 1927 (recorte Weinberg, *Scrapbooks*, 1927). <<

[7] Véase Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. <<

[8] Rotha, *Film Now*, págs. 176, 181. <<

[9] Rotha, *ibíd.*, págs. 30, 204; Jacobs, *American Film*, págs. 306-308; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 161; Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 43; Barry, *Program Notes*, Serie III, programa 2; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 98. <<

[10] MacPherson, «Die Liebe der Jeanne Ney», *Close Up*, diciembre de 1927, pág. 18. Véase también Rotha, *Film Till Now*, pág. 208. **<<**

[11] Rotha, *ibíd.*, pág. 182; Fawcett, *Die Welt des Films*, págs. 128-129; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 162. <<

[12] Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, págs. 258-259; Jeanne, «Le cinéma allemand», *L’art cinématographique*, VIII, 45. <<

[13] Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. <<

[1] Véase «Ufa», *Das grosse Bilderbuch*, 1926, pág. 186; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, ,I, 49; *Ufa Verleih-Programme*, 1923-1924, págs. 56-59. <<

[2] Para la moda de las películas de militares, véase Kalbus, *Deutsche Fimlkunst*, I, 77-78. <<

[3] Además de *Das Panzergewölbe* (1926) de Pick, Kalbus, *ibíd.*, págs. 87-88, trae una lista de películas de misterio. <<

[4] Véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 395. <<

[5] Sinopsis de *Blitzzug der Liebe*, véase *Illutrierter Film-Kurier*. Para otras comedias de la época, véanse, por ejemplo, «Les présentations de l’alliance cinématographique européenne», *Cinéa-Ciné*, abril de 1927, págs. 14 y sigs.; Buchner, *Im Banne des Films*, pág. 140: «Saucy Suzanne», *Close Up*, noviembre de 1927, págs. 65-66. <<

[6] Para *Manege*, véase Kracauer, «Der heutige Film and sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928. Otros filmes circenses fueron *Looping the Loop*, 1928 (véase programa de la película y Rotha, *Film Till Now*, pág. 201); *Die drei Codonas* (véase sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*); *Die Zirkusprinzessin* (mencionado en *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1923-1925, pág. 37); etcétera. <<

[7] Para *Moulin Rouge*, véase Moussinac, *Panoramique du cinéma*, págs. 75-76; para *Homesickness*, «Heimweh», *Close Up*, diciembre de 1927, págs. 74-76. Otras películas con motivos rusos: *Wolga-Wolga* (1928), véase programa de la película; *Der Kurier des Zaren* (1926), véase «"Mütterchen" Russland», *Ufa-Magazin*, 27 de agosto-2 de setiembre de 1926; Hochverrat (1929), véase «Hochverrat» *Film-Magazin*, 29 de setiembre y 17 de noviembre de 1929. <<

[8] Programa de *Der fröhliche Weinberg*. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 78-79, da una nómina de muchas películas basadas sobre canciones populares. <<

[9] Películas parisienses de esta clase: *Liebe macht blind* (1925), véase sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier; Die Ratte von Paris* (1925), véase «Emelka-Ronzern», *Das grosse Bilderbuch*, 1926, pág. 53; *Das Modell bon Montparnasse* (1929), véase «Das Modell von Montparnasse», *Film-Magazin*, 21 de abril de 1929; *Der Dominospieler von Montmartre* (1928), véase «Comment and Review», *Close Up*, mayo de 1928, págs. 80-82; *Paname* (1927), véase Weyher, «Wir drehen in Paris», *Ufa Magazin*, 25-31 de marzo de 1927. <<

[10] Sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*; Rotha, *Film Till Now*, pág. 199; Fawcett, *Die Welt des Films*, pág. 126 Berger también hizo un film de Hans Sachs, *Der Meister von Nürnberg* (1927); véase folleto-programa para este film. <<

[11] Para películas-operetas, véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 82-83; Krakauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928; etcétera. 12. <<

[12] Jason, «Zahlen sehen uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, pág. 68. <<

[13] Tomado de «30 Kulturfilme», *Ufa-Leih*. Para *Kulturfilme* de la época, véanse *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1923-1925, págs. 24, 28, 34-37; Thomalla, «Der Kulturfilm», *Das grosse Bilderbuch*, 1925, pág. 24; Kaufmann, *Filmtechnik und Kultur*, págs. 26-27; *Film Society Programmes*, 1 de diciembre y 14 de diciembre de 1930; «New Educational Films from Ufa», *Close Up*, setiembre de 1929, págs. 252-254; «Silberkondor über Feuerland», *Close Up*, diciembre de 1929, págs. 542-543; Weiss, «The Secret of the Egg-Shell», *Close Up*, mayo de 1930, págs. 421-422; etcétera. Los *Kulturfilme* son comentados por Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zietung*, 30 de noviembre de 1928. <<

[14] Cita de Holländer, «The Road to Beauty and Strength», *Wege zu Kraft und Schönheit*, pág. 50. Véase también *Film Society Programme*, 13 de noviembre de 1927. <<

[15] Jason, «Zahlen sehen uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, pág. 68. <<

[16] Folleto-programa para el film. Véase Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927; «Wissen Sie schon?», *Das grosse Bilderbuch*, pág. 145. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 59, enumera una cantidad de películas de «Zille». Entre ellas pueden mencionarse *Die Gesunkenen* (1926) con Asta Nielsen, y *Das Erwachen des Weibes* (1927). Véase programas para estos filmes. <<

[17] Para el comentario crítico de toda la serie, véase Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928. **<<**

[18] Para *Kreuzzug des Weibes*, véase Buchner, *Im Banne des Films*, pág. 142; para *Geschlecht in Fesseln*, B., «Geschlecht in Fesseln», *Close Up*, diciembre de 1928, págs. 69-71. <<

[19] Véase Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 71, y Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928. <<

[20] Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 395. Véanse también el programa para *Die Hose*, y Freedley y Reeves, *History of the Theatre*, pág. 514. <<

[21] Véase, por ejemplo, «Die entfesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, 25-31 de marzo de 1927. Para estudiar las técnicas de este período, véase Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928. <<

[22] Véase pág. 101. <<

[23] Citado de Rotha, *Film Till Now*, pág. 198. Véase Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; Zaddach, *Der literarische Film*, págs. 59-60; *Film Society Programme*, 1 de abril de 1928. <<

[24] Véase «Tartuffe, the Hypocrite», *National Board of Review Magazine,* mayo de 1928, pág. 6. <<

[25] Folleto-programa para el film; Rotha, *Film Till Now*, pág. 198; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 152; «Die entfesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, 25-31 de marzo de 1927; *Cinéa-Ciné*, 15 de marzo de 1927, págs. 19-20. <<

[26] «Faust», *National Board of Review Magazine*, noviembre de 1926, pág. 10. Véase también Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 59. <<

[27] Jacobs, *American Film*, pág. 310; «Was is los?», *Ufa-Magazin*, 4-10 de febrero de 1927; «Erläuterungen», *Film-Photos*, pág. 53. <<

[28] Información ofrecida por Lang. <<

[29] Información ofrecida por Shuftan. <<

[30] Véase Rotha, *Celluloid*, págs. 230-232; «Die entfesselte Kamera», *Ufa-Magazin*, 25-31 de marzo de 1927; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 62. 31. <<

[31] Mientras H. G. Wells apostrofaba a *Metropolis*, «el film más completamente tonto» (Rotha, *Film Till Now*, pág. 194), Conan Doyle estaba entusiasmado con él (véase «Was is los?», *Ufa-Magazin*, 15-21 de abril de 1927). Para mayor comentario sobre *Metropolis*, véanse págs. 154 y sigs. <<

[32] Véase pág. 83. <<

[33] Folleto-programa para el film; Rotha, *Film Till Now*, pág. 193, y *Celluloid*, pág. 223; Herring, «Reasons of Rhyme», *Close Up*, octubre de 1929, págs. 280-281. <<

[34] Rotha, *Celluloid*, págs. 232-237; Dreyfus, «La femme sur la lune», *La revue du cinéma*, mayo de 1930, págs. 62-63; «Frau im Mond», *Close Up*, noviembre de 1929, páginas 443-444; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 62; Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 180. **<<**

[35] Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 1 de diciembre de 1928. Véase también «Zuflucht», *Ufa-Leih*. Aquí debemos mencionar por lo menos algunos de los filmes más o menos afectados por el gran estilo predominante: *Manon Lescaut*, 1926 (véase Rotha, *Film Till Now*, págs. 200-201, e *Illustrierter Film-Kurier*); *Der Rosenkavalier*, 1926 (véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 81); *Martin Luther*, 1928 (véase «Martin Luther», *National Board of Review Magazine*, octubre de 1928, p. 4, y Blakeston, «Snap», *Close Up*, mayo de 1929, págs. 41-42); *Schinderhannes*, 1928 (Rotha, *ibíd.*, pág. 206, y Hellmund-Waldow, «Alraune and Schinderhannes», *Close Up*, marzo de 1928, págs. 45-48); *Napoleon auf St. Helena*, 1929 (programa para esta película). <<

[36] Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre de 1928. <<

[37] *Ufa Verleih-Programme*, 1924-1925, pág. 102. <<

[1] «The Man Who Chreated Life», *National Board of Review Magazine*, febrero de 1929, págs. 10-11; H. D., «Conrad Veidt, The Student of Prague», *Close Up*, setiembre de 1927, págs. 36-43; Blakeston, «An Epic—Please!», *ibíd.*, pág. 65; Rotha, *Film Till Now*, págs. 202-203, 285; *Illustrierter Film-Kurier* (sinopsis de la película); Wesse, *Grossmacht Film*, págs. 127-128. <<

[2] Véase Hellmund-Waldow, «Alraune and Schinderhannes», *Close Up*, marzo de 1928, págs. 49-50; etcétera. En una corriente similar estaba *Orlacs Hände*, de Wiene (1924); véase G *Film Society Programme*, 24 de octubre de 1926. <<

[3] «Films of the Month: Out of the Mist», *Close Up*, octubre de 1927, pág. 85. <<

[4] Lejeune, *Cinema*, pág. 234. Véase también Rotha, *Film Till Now*, pág. 206. Para otros filmes de esta clase, véanse Martini, «Nature and Human Fate, *Close Up*, noviembre de 1927, págs. 10-14; *Das grosse Bilderbuch*, 1925, pág. 275; etcétera. <<

[5] Véase pág. 109. Para *Der Heilige Berg*, véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 92; Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; para la comedia, *Der grosse Sprung* (1927), Kalbus, *ibíd.*, e *Illustrierter Film-Kurier*. Fanck también escribió el guión para otro film de montaña: *Der Kampf ums Matterhorn* (1928). **<<**

[6] Rotha, *Celluloid*, págs. 32-33; «The White Hell of Piz Palu», *Close Up*, diciembre de 1929, pág. 543. <<

[7] Para Bismarck, véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 57. <<

[8] Tomado de Krieger, «Wozu ein Wetkriegsfilm?», *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg). Véase también *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[9] Noldan, «Die Darstellung der Schlachten», *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg). <<

[10] Citado de Weinberg, *Scrapbooks*, 1927. Para *Kreuzer Emden*, véase Bryher, «The War from Three Angles», *Close Up*, julio de 1927, pág. 20. **<<**

[11] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 5657 <<

[12] Para *Königin Luise* y *Arabella*, véanse los programas para estos filmes; para *Eifersucht*, Vincent, *Histoire de l'art cinematographique*, pág. 150, e *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[13] Citado de Rotha, *Film Till Now*, págs. 201-202. Véase también D. L. H., «Films in the Provinces», *Close Up*, junio de 1929, pág. 56; «Wie ein Film entsteht», *Ufa-Magazin*, 29 de abril-5 de mayo de 1927. De acuerdo con Rotha, el guión era de Carl Mayer. <<

[14] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 150. <<

[15] Véase págs. 161 y sigs. <<

[16] Herring, «La tragédie de la rue», *Close Up*, julio de 1928, págs. 31-40; Buchner, *Im Banne des Films*, págs. 120-121; Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 254. <<

[17] Asta Nielsen también trabajó en *Hedda Gabler* (1925) y *Laster der Menschheit* (1927). Para este film, véase Blakeston, «Lusts of Mankind», *Close Up*, noviembre de 1928, págs. 38-41. Jahier habla de «la aparición baudeleriana de Asta Nielsen» en *The Joyless Street* («42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 63). Véase también Mungenast, Asta Nielsen. <<

[18] Sinopsis del film en *Illustrierter Film-Kurier*. Véase Gregor, *Zeitalter des Films*, págs. 209-210. <<

[19] Sinopsis del film en *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[20] Rotha, *Film Till Now*, pág. 206. <<

[21] Véase Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 71. <<

[22] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero de 1933, pág. 293. <<

[23] Citado de Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 57. Para estas dos películas, véase Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, noviembre de 1929, pág. 394; para *Der Kampf der Tertia*, Bryher, «A German School Film», *Close Up*, febrero de 1930, págs. 129-132. <<

[24] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 131; Weinberg, *Scrapbooks*, 1928. <<

[25] Para *Frühlingserwachen*, véase *Illustrierter Film-Kurier*; para *Primanerliebe*, Weinberg, *Scrapbooks*, 1928. <<

[26] Véase Weinberg, *ibíd.* Otro film de juventud fue *Junges Blut*, 1928 (título francés: *Premier amour-Premier douleur*); véase «Les présentations de l'alliance cinématographique européene». *Cinéa-Ciné*, 1 de abril de 1927, pág. 15. <<

[27] Programa para la película; Rotha, *Film Till Now*, págs. 195-196; *Film Society Programme*, 8 de marzo de 1931; «Comment and Review», *Close Up*, febrero de 1928, págs. 65-71; Gregor, *Zeitalter des Films*, págs. 212-216. <<

[28] Para *Fräulein Else*, véase folleto-programa para el film. Rotha, *Film Till Now*, pág. 196, hace una breve apreciación de los filmes de la Bergner, incluyendo *Liebe* (título francés: *L'histoire des treize*, 1927) y *Dona Juana* (1928). Para el comentario sobre *Ariane*, véanse págs. 238 y sigs. <<

[29] Para la mezcla de los ingredientes anecdóticos de *Metropolis*, véase el artículo de Willy Haas sobre este film (*Kinematograph*, 11 de enero de 1927), citado por Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 62. <<

[30] Véase pág. 38. <<

[31] Véase pág. 282. <<

[32] «Fritz Lang», *New York World Telegram*, 11 de junio de 1941. <<

[1] Barr, «Otto Dix», *The Arts*, enero de 1931, pág. 237. <<

[2] Carta de Hartlaub, citada por Barr, *ibíd.*, pág. 236, nota al pie. **<<**

[3] Schmalenbach. «The Term Neue Sachlichkeit», *Art Bulletin*, setiembre de 1940, págs. 161, 163-164; Hartlaub, «Zur Einführung», *Die neue Sachlichkeit…*, Sächsischer Kunstverein Dresden, 18 de octubre-22 de noviembre de 1925, págs. 3-4. <<

[4] Ruegg, «Vom grossen Unbehagen unserer Zeit», citado por Samuel y Thomas, *Expressionism in German Life*, pág. 174. <<

[5] Hartlaub, «Zur Einführung», *ibíd.*, y carta de Hartlaub, citada por Barr, «Otto Dix», *The Arts*, enero de 1931, pág. 236, nota al pie. **<<**

[6] Schapiro, «Nature of Abstract Art», *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937, pág. 97. <<

[7] Citado de Bryher, «G. W. Pabst. A Survey», *Close Up*, diciembre de 1927, pág. 60. <<

[8] Véase Rotha, *Film Till Now*, pág. 37. <<

[9] Véase pág. 157. Para el film en general, véanse también Rotha, *Film Till Now*, esp. pág. 185; *Film Society Programme*, 16 de enero de 1927. <<

[10] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 294. <<

[11] Barry, *Program Notes*, Serie III, programa 3. <<

[12] Véase Jacobs, *American Film*, pág. 393; «Isn't Life Wonderful?», *Exceptional Photoplays*, diciembre-enero de 1925, pág. 5. <<

[13] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 294; Rotha, *Film Till Now*, pág. 187. <<

[14] Véase Rotha, *ibíd.*, pág. 186; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 95-96; etcétera. <<

[15] Véanse págs. 110 y sig. Filmes de tema parecido eran *Eifersucht, de Grune* (véase pág. 149), y el film de Ufa, *Liebesfeuer*, ambos de 1925. **<<**

[16] Citado de Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 96. <<

[17] Rotha, *Film Till Now*, pág. 148. <<

[18] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 295. <<

[19] La *première* de *Potemkin* en Berlín fue el 29 de abril de 1926. Fue elegida como la mejor película de 1926, en Alemania. Véase Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-1927. Grune elogió a *Potemkin* como film verdaderamente nacional. Véase Grune, «Was Karl Grune…», *Film-Photos*, pág. 15. <<

[20] Véase Ehrenburg, «Protest gegen die Ufa», *Frankfurter Zeitung*, 29 de febrero de 1928. <<

[21] Véase pág. 131. Rotha, *Film Till Now*, pág. 186. <<

[22] MacPherson, «Die Liebe der Jeanne Ney», *Close Up*, diciembre de 1927, pág. 18; Pabst, «Servitud et Grandeur d’Hollywood», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs. 251-255. <<

[23] MacPherson, «Die Liebe der Jeanne Ney», *Close Up*, diciembre de 1927, pág. 21. <<

[24] Rotha, *Film Till Now*, pág. 188. <<

[25] Barry, *Program Notes*, Serie III, programa 3. <<

[26] Citado de MacPherson, «Die Liebe der Jeanne Ney», *Close Up*, diciembre de 1927, pág. 26. Para la técnica de cámara de esta película de Pabst, véase Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 70, 73. <<

[27] Véase Rotha, *Film Till Now*, págs. 188-189, 295; «Abwege (Crisis)», *Close Up*, septiembre de 1928, págs. 72-75; Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 295. <<

[28] Potamkin, *ibíd.*, pág. 297. Véase también Kraszna-Krausz, «G. W. Pabst’s “Lulu”», *Close Up*, abril de 1929, págs. 26-29; Rotha, *Film Till Now*, págs. 189-191; sinopsis del film en *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[29] Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 103. Véanse también Arnheim, *ibíd.*, pág. 73; Chavance, «Trois pages d'un journal», *La revue du cinéma*, 1 de junio de 1930, págs. 53-54; sinopsis del film en *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[1] Balázs, «Der Film sucht seinen Stoff», Die Abenteuer cines Zebnmarkscheins, y ~ es Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 86. <<

[2] Balázs, «Der Film sucht seinen Stoff», *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*. <<

[3] Citado por Blakeston, «The Adventures of a Ten-Mark Note», *Close Up*, noviembre de 1928, págs. 59-60. <<

[4] Rotha, «It's in the Script», *World Film News*, setiembre de 1938, pág. 205. <<

[5] Véase Rotha, *Documentary Film,* pág. 87-88; *Film Society Programme,* 4 de marzo de 1928. <<

[6] Evans, «Karl Freund, Candid Cinematographer», *Popular Photography*, febrero de 1939, pág. 51. <<

[7] Evans, *ibíd.*, págs. 51, 88-89; Blakeston, «Interview with Carl Freund», *Close Up*, enero de 1929, págs. 60-61. <<

[8] Evans, *ibíd.*, pág. 89, <<

[9] *Film Society Programme*, 4 de marzo de 1928; Meisel, «Wie schreibt man Film-musik», *Ufa-Magazin*, 1-7 de abril de 1927. Para otras películas de Ruttmann de ese período, véase *Film Society Programme*, 8 de mayo de 1927. <<

[10] Rotha, «It’s in the Script», *World Film News*, setiembre de 1938, pág. 205. <<

[11] Véase *Film Society Programme*, 13 de enero de 1929. <<

[12] Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 59. Por otros artificios de Berlín, véase Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 93, y Rotha, *Film Till Now*, pág. 295. <<

[13] Rotha, *Documentary Film*, pág. 89; Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. **<<**

[14] Vertov, «Dziga Vertov on Film Technique», con prefacio de Moussinac, «Introduction», *Filmfront*, 28 de enero de 1935, págs. 7-9. Para Vertov y el «montaje» en las películas rusas, y en Berlín, véase Pudovkin, *Film technique*, págs. 188-189; Richter, «Ur-kino», *Neue Zürcher Zeitung*, 2 de abril de 1940; Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 57-58, 89, 94-95; Brody, «Paris hears Eisenstein», *Close Up*, abril de 1930, págs. 283-289. <<

[15] Citado por Leyda, *Program Notes*, Serie VII, programa 2. <<

[16] Véase pág. 136 y también «30 Kulturfilme», *Ufa-Leih*. <<

[17] Rotha, *Film Till Now*, pág. 283. <<

[18] Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 1 de diciembre de 1928; Rotha, Documentary Film, pág. 161, comenta Berlín más o menos en la misma forma. <<

[19] Véase Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 25. <<

[20] Véase Kraszna-Krausz, «The Querschnittfilm», *Close Up*, noviembre de 1928, pág. 27; «Rund um die Liebe», *Film-Magazin*, 27 de enero de 1929; Stenhouse, «The World on Film», *Close Up*, mayo de 1930, págs. 417-418. <<

[21] Citado de Rotha, *Documentary Film*, pág. 121. Para *Markt am Wittenbergplatz*, véase *Film Society Programme*, 4 de mayo de 1930; Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 123. Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 106-107. <<

[22] Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 140. <<

[23] Véase págs. 127 y sigs. <<

[24] Kraszna-Krausz, «Production, Construction, Hobby», *Close Up*, abril de 1930, página 318. <<

[25] Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 202. <<

[1] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, págs. 217-218. <<

[2] Véase Samuel y Thomas, *Expressionism in German Life*, pág. 180. Significativamente, fue en 1928 cuando el cameraman Guido Seeber sugirió la fundación de una cinemateca nacional. Véase su artículo «Eine Staats-Kinothek», *Berliner Tageblatt*, 3 de febrero de 1928, citado por Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, págs. 151-152. <<

[3] Rotha, *Film Till Now*, pág. 182. <<

[4] Véase Rotha, «Plastic Design», *Close Up*, setiembre de 1929, págs. 228-230; etcétera. Bajo la supervisión de Pommer, Schwarz también hizo *Ungarische Rhapsodie* (1928). <<

[5] Motivo mencionado por Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 6445. <<

[6] Para *Heimkehr* en general, véanse el programa para este film: «Homecoming», *National Board of Review Magazine*, diciembre de 1928, págs. 7, 10; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 75. *Dr. Bessel's Verwandlung* (1927) era del mismo tenor; véase Zaddach, *Der literarische Film*, pág. 72. *Narkose* (1929), basada en un guión de Balázs sobre una novela de Stefan Zweig, puede también mencionarse; véase sinopsis del film en *Illustrierter Film-Kurier*, y Balázs, *Der Geist des Films*, págs. 67-74. <<

[7] Citado de *Film Society Programme*, 26 de enero de 1930. Véanse también Freedley y Reeves, *History of the Theatre*, págs. 526, 531; Hellmund-Waldow, «Combinaison: Le film et la scène», *Close Up*, abril de 1928, págs. 24-27; Gregor, *Zeitalter des Films*, págs. 141-142. <<

[8] Citado de Schwartzkopf, «Volkverband für Filmkunst», *Close Up*, mayo de 1928, pág. 71. <<

[9] Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 2!2. Véase pág. 280. <<

[10] Véase pág. 137. <<

[11] Citado de Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, pág. 125, Véase programa para *Shanghai Document*; MacPherson, «A Document of Shanghai», *Close Up*, diciembre de 1928; págs. 66-69; Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 97. <<

[12] Véase Stenhouse, «Die Wunder des Films», *Close Up*, mayo de 1929, págs. 89-91. <<

[13] Prospecto de la Liga, e información ofrecida por Hans Richter. <<

[14] Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 124. <<

[15] *Inflation*, de Richter, prologó *Die Dame mit der Maske* (1928); véase «Die Dame mit der Maske», *Ufa-Leih*. Otros filmes de Richter se enumeran en su manuscrito no publicado, «Avantgarde, History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931». <<

[16] «Freie Fahrt», *Close Up*, febrero de 1929, págs. 97-99. <<

[17] MacPherson, «Uberfall», *Close Up*, abril de 1929, págs. 71-72. Para *Achtung, Liebe-Lebensgefahr* (1929), véase «Achtung, Liebe-Lebensgefahr», *Close Up*, noviembre de 1929, págs. 441-442. <<

[18] Rotha, *Film Till Now*, págs. 275-276. Véase también Hoffman, «Camera Problems», *Close Up*, julio de 1929, págs. 29-31. <<

[19] Citado de Metzner, «German Censor’s Incomprehensible Ban», *Close Up*, mayo de 1929, págs. 14-15. <<

[20] Berstl, ed., 25 *Jahre Berliner Theater*, pág. 99; Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pág. 50; Petzet, *Verbotene Filme*, págs. 124-125; Stenhouse, «A Contemporary», *Close Up*, mayo de 1930, pág. 419. La obra teatral de Lampel, *Giftgas über Berlin* también fue vertida en un film (*Giftgas*, 1929). <<

[21] MacPherson, «Times Is Not What They Was!», *Close Up*, febrero de 1929, pág. 36, informa desde Berlín: «Las multitudes durante las primeras semanas de *Potomok Tchigiz Khana* eran tan densas que fue necesario recurrir a un control especial de la policía para proteger a los que deseaban comprar entradas». Para la moda de los filmes soviéticos, véase también MacPherson, «As Is»», *Close Up*, agosto de 1928, págs. 5-11. **<<**

[22] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 208. Véanse también Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pags. 261-262; Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 122. <<

[23] Prospecto para el film y sinopsis (Biblioteca del Museo de Arte Moderno, archivo de recortes). **<<**

[24] Véase pág. 97. <<

[25] Weiss, «Mutter Krausen’s Fahrt ins Glück», *Close Up*, abril de 1930, págs. 318-321; Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 163; Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 168. <<

[26] Véase pág. 145. <<

[27] Citado de Potamkin, «The Rise and Fall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 57. Véase también Potamkin, «Kino and Lichtspiel», *Close Up*, nov. 1929, pág. 392. <<

[28] Kracauer, «Der heutige Film und sein Publikum», *Frankfurter Zeitung*, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1928. <<

[1] Para todo el período, véanse Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, págs. 222-238; Schwarzschild, *World in Trance*, esp. pág. 319. <<

[2] Citado de Kraszna-Krausz, «A Season's Retrospect», *Close Up*, setiembre de 1931, pág. 227. Véanse también Olimsky, *Filmwirtschaft*, págs. 63-66; Rotha, *Film Till Now*, página 183; Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, págs. 7-8; Jason, «Zahlen sehen uns an…», *25 Jahre Kinematograph*, págs. 67, 69-70; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 10-11, 98-99. <<

[3] Kalbus, *ibíd.*, págs. 11-13, 38; sinopsis de *Melodie des Herzens* en *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[4] Hoffman, «Camera Problems», *Close Up*, julio de 1929, pág. 31. <<

[5] Valerio Jahier, distinguido escritor cinematográfico francés, dice sobre el cine alemán: «Este cine ha conservado sus características desde la invención del sonido, como puede verse en las películas de Pabst y Fritz Lang, producidas en Alemania o en el extranjero». Véase Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 71. <<

[6] Véase Olimsky, *Filmwirtschaft*, pág. 30; Boehmer y Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, págs. 48, 52-54; Kraszna-Krausz, «A Letter on Censorship», *Close Up*, 1 de febrero de 1929, págs. 56-62; Altman, «La censure contre le cinéma», *La revue du cinéma*, 1 de febrero de 1931, págs. 39-40. Mucho material pertinente en Petzet, *Verbotene Filme*. <<

[7] Para los filmes de misterio véanse Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 55-56, 85-86; Petzet, *Verbotene Filme*, págs. 14-16, 21-22; «Geheimdienst», *Filmwelt*, 21 de junio de 1931; *Illustriert Film-Kurier* (sinopsis de *Panik in Chicago*, 1931, y Schuss im Morgengrauen, 1932). *Das Ekel* (1931) con Max Adalbert, el brillante comediante berlinés, puede ser mencionada como ejemplo de melodrama local; sinopsis en *Illustriert Film-Kurier*. Kalbus, *ibíd.*, págs. 91-92, enumera una cantidad de farsas militares. Particularmente exitosa fue *Drei Tage Mittelarrest* (1930); vése Kraszna-Krausz, «A Season's Retrospect», *Close Up*, setiembre de 1931, pág. 227, y Kalbus, *ibíd.*, pág. 92. <<

[8] Comedias francesas de estilo bulevard eran, por ejemplo, *Nie wieder Liebe*, 1931 (Kalbus, *ibíd.*, pág. 46, y Kracauer, «Courrier de Berlin», *La revue du cinéma*, 1 de octubre de 1931, págs. 54-55); *Kopfüber ins Glück*, 1931 (sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*); *Der Frechdachs*, 1932, sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*). Para los *Kulturfilme* de esa época, véanse Ufa, *Kultur-Filme*, 1929-1933; *Film Sociecy Programmes*, 12 de abril de 1937, 31 de enero y 8 de mayo de 1932; Weiss, «Achtung Australien! Achtung Asien!», *Close Up*, junio de 1931, pág. 149; Bryher, «Notes on some Films», *ibíd.*, junio de 1932, págs. 198-199; Weiss, «Das keimende Leben», *ibíd.*, setiembre de 1932, págs 207-208. <<

[9] Véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 79.80. <<

[10] Bryber, «Berlin, April 1931», *Close Up*, junio de 1931, págs. 130-131; Arnheim, *Film als Kunst*, págs. 288-289. La película *Täter gesucht* (1931) era de tema similar; véase «Das Netz der Indizien», *Filmwelt*, 22 de marzo de 1931. <<

[11] Vincent, *Histoire de l’art cinématographique*, pág. 164; Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pág. 346; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 25-26. <<

[12] Para *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* véase Balázs, *Der Geist des Films*, pág. 178; para *Walzerkrieg*, Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 33. Otros filmes operetas fueron *Liebeswalzer*, 1930 (véase Kalbus, *ibíd.*, pág. 25, y Arnheim, Film als Kunst, págs. 295-296); *Walzerparadies*, 1931 (sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*); etcétera. Véase también Kalbus, *ibíd.*, págs. 26 y sigs. <<

[13] Kalbus, *ibíd.*, págs. 35-36. <<

[14] Kalbus, *ibíd.*, págs. 29-30, 32; Weiss, «The First Opera-Film», *Close Up*, diciembre de 1932, págs. 242-245. <<

[15] Citado de Ruttmann, «La symphonie du monde», *La revue du cinéma*, 1 de marzo de 1930, pág. 44. Véase Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 169; Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 65. <<

[16] Citado de Chevalley «Mickey Virtuose—La Mélodie du Monde», *Close Up*, enero de 1930, pág. 72. F*ilm Society Programe*, 14 de diciembre de 1930, expresa una opinión más positiva. <<

[17] Citado de Hamilton, «Das Lied vom Leben», *National Board of Review Magazine*, noviembre de 1931, pág. 8. Véanse también sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*; Bryher, «Berlin, April 1931», *Close Up*, junio de 1931, pág. 132; Arnheim, *Film als Kunst*, págs. 91, 254-256, 288, 290, 298. Para *Die Koffer des Herrn O. F.* (1931), de Granovsky, véase Kraszna-Krausz, «Four Films from Germany», *Close Up*, marzo de 1932, pág. 45. **<<**

[18] Parece lo más probable que éste fue el mismo entusiasmo vago que se manifestó en los filmes abstractos de este tiempo, ya que Ruttmann, creador de *Die Melodie der Welt* continuó cultivando el campo del arte puro. Su *Week-end* (1930) no era sino una banda sonora que registraba los numerosos ruidos de un día de trabajo y un domingo en el campo; su *In der Nacht* (1931) tradujo la música de Schumann de este título en términos de configuraciones visuales abstractas. Oskar Fischinger, discípulo de Ruttmann, se especializó en ilustraciones similares de piezas musicales y además hizo filmes de propaganda y partiendo de modelos abstractos. Puede mencionarse [amblen que durante esos años Hans Richter mantuvo su puesto de artista de vanguardia, y Lotte Reiniger continuó produciendo su tipo familiar de filmes de siluetas. Para las películas de Ruttman de ese período véanse Hamson, «Une nouvelle oeuvre de Ruttmann», *La revue du cinéma*, 1 de julio de 1930, a págs. 70-71; *Film Society Programme*, 6 de diciembre de 1931; *Film Index*, pág. 642a; Kracauer, y «Courrier de Berlín», *La revue du cinéma*, 1 de agosto de 1931, págs. 64-65. Para las películas de Fischinger, véanse Weinberg, «Complete List of Films by Oskar Fischinger», nota escrita a máquina, Biblioteca del Musco de Arte Moderno, colección de recortes; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 160; *Film Society Programme*, 10 de enero de 1932. El primer film sonoro de Richter fue un burlesco de una feria, *Alles dreht sich, Alles bewegt sich* (1929), Weinberg, *An Index to… Hans Richter*, págs. 9-15, hace inventario del trabajo creador de Richter, Para Lotte Reiniger, véanse Bryher, «Notes on Some Film», *Close Up*, setiembre de 1932, pág. 198; *Film Society Programmes*, 19 de octubre y 14 de diciembre de 1930, 8 de marzo de 1931, 30 de octubre de 1932. La Film Society de Londres también exhibió y comentó brevemente el film abstracto de Moholy-Nagy, *Schwartz—Weiss—Grau*, 1932 (*Film Society Programme*, 20 de noviembre de 1932). El manuscrito inédito de Richter «Avantgarde…» es rico en información pertinente. <<

[19] Arnheim, *Film als Kunst*, págs. 203-249; «Gassenhauer», *Filmwelt*, 5 de abril de 1931. *Mieter Schulze gegen Alle* (1932) era también una especie de film de Zille. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38-39, subraya el optimismo que hay en este film. <<

[20] Véase Kracauer, «“Kuhle Wampe” verboten!», *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932. <<

[21] Sinopsis con textos de las canciones en *Illustrierter Film-Kurier*. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 46. <<

[22] Sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*. Kalbus, *ibíd.*, pág. 56. <<

[23] Véase págs. 104 y sig. <<

[24] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 54. Para una película parecida: *Dolly macht Karriere* (1930), véase Weiss, «A Starring Vehicle», *Close Up*, noviembre de 1930, págs. 334-335. <<

[25] Para los filmes que interpretó Albers, véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38, 53, 59. Véase sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*; programa para *Bomben auf Monte Carlo*. <<

[1] Potamkin, «The Rise and Rall of the German Film», *Cinema*, abril de 1930, pág. 59. <<

[2] Véase Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 16; Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, pág. 163. <<

[3] Véase pág. 221. <<

[4] Arnheim, *Film als Kunst*, págs. 230, 252, 300, comenta varios trucos de *M*. Véase Hamilton, «M», *National Board of Review Magazine*, marzo de 1933, págs. 8-11. <<

[5] Véase comentario sobre la imaginería de *Berlin* en págs. 175-176. <<

[1] Un film emparentado con éste fue *Stürme der Leidenschaft* (1932), con Jannings encarnando a un criminal traicionado por su chica y sus camaradas. Véase «Stürme der Leidenschaft», *Filmwelt*, 27 de diciembre de 1931, <<

[2] Véanse págs. 27 y sig. <<

[3] Kraszna-Krausz, «Four Films from Germany», *Close Up*, marzo de 1932, pág. 39. Véase también Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, págs, 67-68. <<

[4] «Mädchen in Uniform», *National Board of Review Magazine,* setiembre-octubre de 1932, pág. 10. <<

[5] Watts, «Mädchen in Uniform», *New York Herald Tribune*, 21 de setiembre de 1932. 305. <<

[6] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 305. <<

[7] Potamkin, *ibíd.*, pág. 305. <<

[8] Herta Thiele y Dorothea Wieck compartieron también los papeles estelares en *Anna und Elisabeth* (1933); véase *Film Society Programme*, 19 de noviembre de 1933. Leontine Sagan dirigió en Inglaterra *Men of Tomorrow* (1932), pero este film acerca de los estudiantes de Oxford fue sólo una débil consecuencia de su *Mädchen in Uniform*. <<

[9] Véase pág. 198. <<

[1] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 296. <<

[2] *Film Society Programme*, 6 de diciembre de 1931. <<

[3] Véase Spottiswoode, *A Grammar of the Films*, pág. 241. <<

[4] Citado de Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 298. <<

[5] Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, pág. 80. <<

[6] Moore, «Pabst—Dovjenko—A Comparison», *Close Up*, setiembre de 1932, pág. 180. <<

[7] Hamilton, «Hell on Earth», *National Board of Review Magazine*, abril de 1933, págs. 44-45. <<

[8] Véase Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 298. Potamkin, decididamente, sobreestimó este film. Para mayor comentario crítico véase «Skandal um Eva», *Close Up*, setiembre de 1930, págs. 221-222. <<

[9] Véase Rotha, *Celluloid*, pág. 109. Barry, «The Beggar's Opera», *National Board of Review Magazine*, junio de 1931, págs. 11-13. <<

[10] Citado de Rotha, *Celluloid*, pág. 111. <<

[11] *Ibíd.*, págs. 111-112. <<

[12] Arnheim, *Film als Kunst*, págs. ELT-ELC. **<<**

[13] Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 300. <<

[14] *Ibíd*. <<

[15] *Ibíd.*, pág. 304. <<

[16] *Ibíd.*, pág. 301. <<

[17] El film minero de Grune, *Explosion* (1925), parece haber incluido una escena semejante; véase Balázs, *Der sichtbare Mensch*, págs. 101-102. <<

[18] Metzner, «A Mining Film», *Close Up*, marzo de 1932, pág. 4. <<

[19] Véase Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, págs. 240-241. <<

[20] Véase Potamkin, «Pabst and the Social Film», *Hound & Horn*, enero-marzo de 1933, pág. 301. <<

[21] Información ofrecida por Jean Oser, Nueva York. Véase también Kraszna-Krausz a «Four Films from Germany», *Close Up*, marzo de 1932, pág. 42. <<

[22] Bryher, «Notes on Some Films», *Close Up*, setiembre de 1932, pág. 199. Véase Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 70. <<

[23] Bryher. «Notes on Some Films», *Close Up*, setiembre de 1932, pág. 196. <<

[24] *Film Forum*, programa 3, 19 de marzo de 1933. <<

[25] Bryher, «Notes on Some Films», *Close Up*, setiembre de 1932, pág. 198. <<

[26] Véase pág. 187. <<

[27] *Film Society Programme*, 11 de diciembre de 1932. Kracauer, «"Kuhle Wampe" verboten!», *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932. <<

[28] Kracauer, *ibíd.* Véase también Boehmer y Reitz, *Film in Wirtshaft und Recht*, páginas 51, 53, 59-60. <<

[29] Watts, «Kuhle Wampe», *New York Herald Tribune*, 25 de abril de 1933. <<

[30] La mayor parte de este análisis está tomado de mi artículo «“Kuhle Wampe” verboten!», *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932. <<

[31] «Fritz Lang», *New York World Telegram*, 11 de junio de 1941. Véase *Film Society Programme*, 6 de mayo de 1934. Véase también pág. 196. Lang abandonó Alemania y se estableció en Francia, donde hizo *Liliom* (1935). Para toda la carrera de Lang, véase Weinberg, *An Index to… Fritz Lang*. **<<**

[32] Lang, «Screen Forward», programa para el film, *World Theatre*, Nueva York, 19 de marzo de 1943. <<

[33] Véase pág. 82. <<

[34] Weinberg, «Fritz Lang», programa para el film, *ibíd.* **<<**

[1] *Film Society Programme*, 17 de abril de 1930. Véase pág. 107. <<

[2] Véase págs. 151 y sig. <<

[3] Véase págs. 54 y sig. <<

[4] De acuerdo con Magnus, «Danton», *Variety*, febrero de 1931 (?). <<

[5] Bryher, «Berlin, April 1931», *Close Up*, junio de 1931, pág. 131; sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*. <<

[6] *Film Society Programme*, 22 de enero de 1933; Weiss, «Elizabeth Bergner Again», *Close Up*, diciembre de 1932, págs. 254-255. <<

[7] Carta de Rotha dirigida a mí del 3 de setiembre de 1944. Véase también Rotha, «Carl Mayer, 1894-1944», *Documentary News Letter*, n.º 3, 1944, pág. 39; Rotha, «It's in the Script», *World Film News*, setiembre de 1938, pág. 205. <<

[8] Carta de Rotha dirigida a mí, 3 de setiembre de 1944. <<

[9] Jahier, «42 ans de cinéma», *Le rôle intellectuel du cinéma*, pág. 70; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 57-58; etcétera. <<

[10] Para *Der Weisse Rausch*, véase «Der Weisse Rausch», *Filmwelt*, 20 de diciembre de 1931, y Weiss, «Sone über dem Arlberg», *Close Up*, marzo de 1932, págs. 59-60. Para *Stürme über dem Montblanc*, véanse Fanck, *Stürme über dem Montblanc* y *Der Kampf mit dem Berge*; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 36-38; sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier*. Significativamente, el título original del film era *Über den Wolken (Sobre las nubes)*. <<

[11] Véase pág. 273. <<

[12] Boehnel, «Avalanche», *New York World Telegram*, 29 de marzo de 1932. <<

[13] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 65-66; Weiss, «The Blue Light», *Close Up*, junio a de 1932, págs. 119-122. <<

[14] Véase críticas en *New York Herald Tribune* y *New York Post*, ambos del 11 de junio de 1932. Biblioteca del Museo de Arte Moderno, archivo de recortes. Véase también Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 83, y Arnheim, *Film als Kunst*, pág. 278. <<

[15] Véase págs. 147 y sig. <<

[16] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 6667; crítica en *New York Post*, 28-7-1933. <<

[17] Véase Erikson, «Hitler’s Imagery», *Psychiatry*, noviembre de 1942, pág. 480. <<

[18] Algunos años más tarde, Allgeier colaboró como cameraman jefe en *Triumph des Willens*, que, como se ha señalado anteriormente, volvió a los efectos de nubes de su *Stürme über dem Montblanc*. De acuerdo con Leni Riefenstahl, esta colaboración significó «más que una mera tarea artística» para él. Véase Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, pág. 16. <<

[19] Citado de Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, págs. 228-229. Véase también *Iros Wesen und Dramaturgie des Films*, pág. 348. <<

[20] Citado de Bateson, «Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films», *Transactions of the New York Academy of Sciences*, febrero de 1943, pág. 76. <<

[21] Para *Die letzte Kompagnie*, véanse sinopsis en *Illustrierter Film-Kurier* y Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 15; para *Der schwarze Husar*, Kalbus, *ibíd.*, pág. 44; para *Die elf Schill'schen Offiziere*, Kalbus, *ibíd.*, pág. 77. Véanse también diversas críticas de Nueva York de los dos primeros filmes <<

[22] Citado de Watts, Luise, queen of Prussia, *New York Herald Tribune*, 5 de octubre de 1932. En *Luise*, film mudo de Grune de 1927, Mady Christians encarnó a la reina. <<

[23] Citado de Watts, «York», *New York Herald Tribune*, 4 de noviembre de 1932. <<

[24] La Guerra de Liberación misma, que parecía más bien remota en una época aún preocupada por el ascenso de Hitler, fue tratada en *Theodor Körner* (1932) mediocre biografía cinematográfica de este soldado-poeta que se unió al cuerpo de voluntarios de Luetzow y murió en acción a los 22 años. **<<**

[25] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II 74. <<

[26] Citado de «Barberina», *Variety*, 1 de noviembre de 1932. Para *Das Flötenkonzert von Sanssouci*, véanse Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 72-73, y programa para la película; para *Barberina, die Tänzerin von Sanssouci*, Kalbus, *ibíd.*, pág. 74, y programa para la película; para *Der Choral von Leuthen*, Kalbus, *ibíd.*, pág. 75 y *Illustrierter Film-Kurier*; para *Fridericus, Illustrierter Film-Kurier*. Véanse también críticas de Nueva York de estos filmes. <<

[27] Citado de Watts, «The King’s Dancer», *New York Herald Tribune*, 27 de octubre 1932. <<

[28] «Morgenrot», *Variety*, 28 de febrero de 1933. <<

[29] Véase Barrett, «Morgenrot», *National Board of Review Magazine*, junio de 1933, págs. 10-12, 15; Tazelaar, Morgenrot, *New York Herald Tribune*, 19 de mayo de 1933; Boehnel «Morgenrot», *New York World Telegram*, 17 de mayo de 33. <<

[30] De tema parecido era *Kreuzer Emden* (1932), de Emelka, versión sonora de *Kreuzer Emden* de 1926. <<

[31] Citado por Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 82. <<

[32] Citado de «The Middle Class Is Dead…», *New York Times*, 12 de abril de 1943. <<

[1] La fecha de la presentación original de *Blitzkrieg im Westen* me es desconocida. Se exhibió por primera vez en Nueva York el 30 de noviembre de 1940. *Feuertaufe* (cuya primera exhibición en Berlín tuvo lugar a principios de abril de 1940) es una versión de un film desconocido en EE. UU., *Feldzug in Polen*, presentado en Berlín el 8 de febrero de 1940. *Sieg im Westen* se exhibió a la prensa alemana y extranjera, por primera vez, en Berlín, el 29 de enero de 1941. <<

[2] *Sight and Sound*, 1941, vol. 10, n.º 38. <<

[3] *Ibíd*. <<

[4] Véase *Lich Bild Bühne*, 3 de febrero de 1940. <<

[1] Véase págs. 277 y sig. <<

[2] *Social Research*, setiembre de 1941. <<

[1] Esta escena se menciona en el artículo «The Strategy of Terror: Audience Response to *Blitzkrieg im Westen*», por Jerome S. Bruner y George Fowler (*The Journal of Abnormal and Social Psychology*, vol. 36, octubre de 1941, n.º 4). La descripción se refiere a una exhibición del film el 9 de abril de 1941. <<

[2] Con respecto a las diversas armas del ejército, la frecuencia de su aparición en los diferentes filmes de propaganda sufre cambios interesantes. La proporción de las escenas de la fuerza aérea con el metraje total de *Feuertaufe* es casi el doble del porcentaje en *Sieg im Westen*. Esto es tanto más sorprendente cuanto que *Blitzkrieg im Westen* —que proporcinó a *Sieg im Westen* cierta cantidad de tomas de noticiero— presenta, con respecto al número total de tomas, las actividades de la fuerza aérea en cantidad mayor de lo que lo hace en *Feuertaufe*; el porcentaje de esta última es simplemente la mitad del de *Blitzkrieg im Westen*. Es completamente inevitable sacar de estas cifras la conclusión de que en *Sieg im Westen* la participación de la fuerza aérea ha sido deliberadamente reducida. La cuestión es saber si este cambio es o no el resultado del deseo del Alto Mando de jactarse de la guerra de tanques, pues los tanques prevalecen en *Sieg im Westen*, mientras que, si se comparan con la fuerza aérea, tienen un papel mucho menor en *Feuertaufe* y *Blitzkrieg im Westen*. <<

[3] Debe notarse que en los filmes de campaña sólo los miembros de la élite se mencionan por su nombre; las palabras de elogio se distribuyen cuidadosamente y, con pocas excepciones, se aplican en su mayor parte al soldado alemán en general o a las unidades del ejército en conjunto. La tradición del ejército alemán parece haber sido decisiva a este respecto. Soldados aislados o pequeños grupos de soldados no se elogian explícitamente, excepto en cuatro posibles instancias en *Sieg im Westen*, mientras que ambos filmes (y los noticieros también) hablan con elogio de las diferentes ramas del servicio. Las hazañas de la fuerza aérea y de la infantería reciben reconocimiento especial. Con respecto a la denigración y ridiculización del enemigo, no existe contención en forma alguna. Raramente se menciona el enemigo sin criticarlo; y cada vez que se reconoce su bravura, el elogio está destinado a acentuar una culpa subsiguiente. Estas críticas se efectúan menos verbalmente que a través de las imágenes y la sincronización con temas musicales. Al explorar completamente las potencialidades polifónicas del medio, la propaganda nazi sobresale en mezclar las sugestiones oficiales con las insinuaciones confidenciales, en fruncir el ceño y guiñar el ojo, a un mismo tiempo. <<

[4] Esto está completamente confirmado por el texto que acompaña la última aparición de la línea Maginot: «Aquí también el heroísmo del soldado y el entusiasmo de las jóvenes tropas nacionalsocialistas alemanas totalmente devotas a su Führer y sus ideas triunfan sobre la técnica, la maquinaria y los materiales». <<

[1] Las siguientes consideraciones se fundan en versiones disponibles en los Estados Unidos. Otras versiones pueden diferir de ellas. Puede decirse, sin embargo, que esas diferencias no afectan los principios básicos de organización aquí discutidos. <<

[2] Véase pág. 370. <<

[3] La proporción de destrucción del metraje total en la compilación del noticiero *Blitzkrieg im Westen* es más o menos de 1:5; en *Feuertaufe*, más o menos de 1:8, y en *Sieg im Westen*, de 1:15. Puesto que los noticieros —aun los noticieros alemanes— se presentan antes de que la victoria final esté asegurada, la propaganda nazi, siempre en busca de estimulantes, aquí (más que en las películas importantes) dependía de la acumulación de catástrofes siempre que hicieran peligrar al enemigo. Una catástrofe como el incendio de un gran tanque de petróleo tenía la ventaja adicional de ser fotogénica. El hecho de que *Sieg im Westen* exhiba mucha menos destrucción que *Feuertaufe* debe atribuirse a las diferentes intenciones que hay detrás de estos filmes. Mientras el de la campaña de Polonia, aparecido durante el período de la guerra «falsa», se proponía difundir el pánico entre futuros enemigos, el film de la campaña francesa, con su construcción elíptica, se proponía, no sin intención risueña, demostrar una incomparable hazaña militar como si el final feliz estuviera a la vuelta de la esquina. Es notable que con respecto a la presentación de la destrucción, la propaganda radiotelefónica y la fílmica difieren esencialmente. De acuerdo con el profesor Speier, los cronistas radiales se abstenían de anunciar la destrucción de objetivos militares que, en su creencia, no interesarían a la imaginación popular; para estremecer al oyente término medio preferían una ciudad demolida a fortificaciones destruidas. Los filmes de propaganda no omitían, por supuesto, ningún desastre espectacular y, además, se aprovechaban de sus posibilidades específicas al describir planchas de acero perforadas y otros efectos estrictamente técnicos de las armas alemanas, destrucción que, de ser presentada en palabras, hubiera interesado escasamente a la gente. <<

[4] Es verdad: en filmes como *SA-Mann Brand, Hans Westmar, Hitlerjunge Quex* y *Um das Menschenrecht*, la Propaganda nazi detalla con alguna extensión los sufrimientos de la clase media y los extraviados trabajadores para popularizar el Freikorps, los SA y a la «revolución nacional». Pero estas secuencias aparecen en filmes que son más bien políticos antes que documentales épicos a la manera rusa. De cualquier manera, los filmes clásicos rusos nunca se limitaron a ilustrar la miseria de la gente a través de unas pocas tomas estereotipadas, como hacen los filmes de campaña alemanes. <<

[5] De acuerdo con el profesor Speier, los comunicados de guerra alemanes transmitidos a Inglaterra en inglés generalmente omitían todas las palabras o frases de significado meramente emocional. <<

[6] Véase *New York Times*, 26 de enero de 1942. <<

[7] Véase págs. 261 y sig. <<

[1] Véase pág. 258. <<

[2] *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Franz Eher, Munich, 1935.
<<

[3] Véase *Berlin Diary*, págs. 451-452. <<

[4] George Axelsson: «Picture of Berlin, Not by Goebbels». <<

[5] Véase el cable despachado en Moscú: «Film of the Defense of Moscow Depicts Army's and People's Fight», en el *New York Times* del 17 de febrero de 1942. <<

[6] Debo esta información al Research Project on Totalitarian Communication.
<<

[7] Véase pág. 273. <<

[*] Los títulos que aparecen en esta columna corresponden a los de exhibición en España. Cuando no se han exhibido, o lo han hecho en su versión original, se ofrece entre paréntesis la traducción castellana literal de esta última. [E.]. <<